FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

E. 100 Per. Ital. 1051

QUADRANTE 3

CONTO CORRENTE POSTALE

RIVISTA MENSILE

LUGLIO ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI

P. M. BARDI: DIRETTORI

TRIENNALE

V DI MILANO

esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell' architettura moderna

A TUTTO SETTEMBRE AL PARCO

tutti gli artisti
tutti i prodotti
tutti i materiali

moderni

riduzioni ferroviarie del 50%

TRIENNALE DE MILAN

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES ET DE L'ARCHITECTURE MODERNE

MAI - SEP TEMBRE

FACILITÉS DE VOYAGE

Ecco delle riproduzioni perfette:

Sono perfette nevvero queste riproduzioni?
Ebbene applicate sulle pareti gli originali, sono dieci volte più belli.

Ciò si spiega perchè è impossibile riprodurre l'aspetto reale della materia con un procedimento artificiale, sopratutto quando questo aspetto, come per la Silexine, risulta dalla fusione di tre elementi decorativi, disegno, colore, rilievo.

Le nostre riproduzioni pubblicitarie devono quindi essere giudicate con spirito di tolleranza: esse sono sempre inferiori alla realtà.

STABILIMENTI L. VAN MALDEREN S. A. I. - VIA MAURO MACCHI, 49 - MILANO

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA

TELEFONO 25-806

STABILIMENTI L. VAN MALDEREN S. A. I. - VIA MAURO MACCHI, 49 - MILANO

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA

TELEFONO 25-806

QUADRANTE 3

D i r e t t o r i :
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

S O M M A R I O
(l u g l i o X I)

AU LENDEMAIN DU PACTE À QUATRE - L'ENNEMIE

L'ennemie, ce n'est pas la nation d'à-coté, ni celle dont les institutions nous déplaisent, ni celle avec laquelle on s'est battu, puisque la paix est faite. C'est la fausse nouvelle, car elle est capable de brouiller les peuples les plus décidés à s'entendre.

Tout le monde sait que l'invention est un puissant élément de la science. On ne remarque pas assez qu'elle représente aussi une des branches les plus développées de l'histoire. Mais tandis que l'hypothèse scientifique attend la verification de l'experience, l'hypothèse historique, si l'on ose ainsi la nommer, ne peut pas attendre. Aussitôt née, aussitôt produite en public.

Longtemps elle s'etait complue dans le demi-jour des salons, des antichambres, des couloirs et des coulisses. Depuis la création de la presse quotidienne, elle veut le grand jour.

La rapidité est la politesse des journalistes comme l'exactitude est celle des rois. Ce n'est pas assez d'arriver à l'heure; il faut arriver le premier, saisir au vol le bruit et, de même qu'on est parvenu à rendre l'air liquide, changer le bruit en nouvelle, et en satisfaire l'appetit des lecteurs avides de recevoir une surprise chaque matin, la surprise dût-elle tourner à l'alarme, à la colère, au scandale, tous maux que notre temps préfère à celui de l'uniformité.

Si l'information est inexacte, tant pis! Elle aura animé la journée. Le démenti du lendemain la fera oublier. Encore laissera-t-elle après elle un doute qui bénéficiera à l'inventeur. «Calomniez, calomniez! Il en restera toujours quelque chose», disait Figaro.

Or, c'est précisément dans ce résidu, dans ce «quelque chose» que se trouve le venin. Au train dont vont les événements, une mémoire moyenne ne peut en retenir le détail. Le total importe seul à l'opinion: à sa formation, les rumeurs contribuent presqu'autant que les vérités, à partir du moment où celles-ci, passées à l'état de souvenir, se sont perdues à travers le même vague. Le soupçon provoqué par l'annonce d'un traité secret que n'a jamais été conclu, d'une manoeuvre qui n'a jamais été esquissée, d'un péril qui n'a jamais existé, a tracé dans l'esprit public un sillon de méfiance, et des pays qui ne nourrissent les uns contre les autres aucune animosité, se prêtent mutuellement les plus noirs dessins. Chacun prend pour sa sûreté des précautions qui apparaissent de l'autre côté de la frontière comme des menaces auxquelles il est urgent de répondre. A la longue, d'imaginaire, le danger devient réel. Aussi une suite de fausses nouvelles peut-elle entrâiner des désastres.

Il y a deux ou trois ans, M. Wladimir d'Ormesson avait proposé de créer contre l'épidemie des fausses nouvelles un système de protection internationale.

La Commission française de Coopération intellectuelle avait faite sienne la proposition, et prié, si je m'en souviens bien, le directeur de l'institut de la soumettre pour étude à la Commission Internationale. Mais il nous avait été répondu que l'Association des journalistes accrédités auprès de la Société des Nations se préoccupait ou allait se préoccuper du probleme, et nous n'avions pû que nous incliner devant une telle réunion de compétences.

Hélas! Il ne faut pas trop se fier aux experts. Ceux-ci, quelques soins qu'ils aient donnés sans doute à une maladie à laquelle, même s'il y ont toujour échappé, doit les intéresser le souci de la confraternité, ne l'ont pas encore guérie, car nous en connaissons des cas récents, et même en assez grand nombre.

S'il convenait à la Commission italienne de la Coopération Intellectuelle d'entreprende la création d'un organisme de lutte contre la fausse nouvelle, je lui promets le concours de la Commission correspondante en France que j'ai l'honneur de présider. L'oeuvre serait digne aussi de tenter les comités France-Italie et Italie-France dont

la réorganisation suscite tant d'espoirs.

Nos deux pays ont grand intérêt en effet à se prémunir, au lendemain du Pacte à Quatre, contre le retour de ces malentendus qui, pendant des années, les ont, pour ainsi dire, caché l'un à l'autre. Et ce n'est pas seulement pour eux qu'ils travailleraient en assurant le service de la verité.

Il y a en ce moment assez de difficultés dans le monde pour qu'on ne laisse pas s'y ajouter un supplément de mensonge.

D'autre part les Etats disposent aujourd'hui, particulièrement avec les postes radiophoniques, de moyens entièrement nouveaux d'informer le monde entier dans le minimum de temps. Les progrès de la tecnique semblent donc eux-mêmes les inviter à s'associer pour éliminer une des principales causes de misentente internationale et triompher enfine de leur ennemie commune: la fausse nouvelle.

HENRY DE JOUVENEL

De Jouvenel ambasciatore di Francia — quegli cui occorreva il maggiore coraggio per collaborare alla «Pace di Mussolini», trovare le parole che han dato un respiro al mondo — in questa prosa limpida fa oggi all'Europa, per mezzo di Quadrante, *una proposta altrettanto limpida. Attuata con sincerità, la sua proposta sarà un altro passo per la purificazione del costume politico internazionale.*

La guerra è bella quando la si combatte, la guerra è bella quando è necessaria. Per essere bella e necessaria, occorre che coloro che la combattano abbiano la coscienza d'avere fatto ogni sforzo per allontanarla.

La guerra, nella storia, quasi sempre è stata un atto di sincerità a rompere una serie di tortuosi infingimenti. La politica estera di Mussolini in generale, il «Patto a quattro» in modo particolarissimo, inaugurano la sincerità come costume del tempo di pace. L'istituto proposto da De Jouvenel in questa prosa, sarà uno strumento efficacissimo in un sistema internazionale a stile mussoliniano.

Per un secolo è stato studiato ed esaltato nelle scuole italiane un poeta demagogo del secolo XVIII, che scriveva:

i cupi sentier trova
colà dove nel muto
aere il destin dei popoli si cova.

Il «muto aere», è il «demi-jour» di cui parla de Jouvenel. Quando, tre anni sono, celebrandosi il centenario del Parini, osai contrastare al commemorativismo dilagante, affermando che in piena politica fascista non abbiamo alcuna ragione di consentire nei motivi moralistici pariniani, mi subissarono d'improperii. Ma la politica di Mussolini, il «Patto a Quattro», la proposta odierna di de Jouvenel, sono la più raggiante confutazione all'immagine dei cupi sentier *e del* muto aere.

La proposta di de Jouvenel va accolta con la massima gratitudine da quanti adoriamo il giornalismo come la più bella energia fattiva e popolare del costume moderno. La «fausse nouvelle» dei giornali era la più diretta rappresentante e collaboratrice del «muto aere». L'istituto qui proposto vuole aiutare e se occorre costringere il giornalismo di tutte le nazioni civili a costituire un «chiaro aere», un'atmosfera lucida, intorno alla convivenza dei popoli.

M. B.

Come giornalista voglio aggiungere una postilla alla nota dell'Ambasciatore di Francia, per un rilievo di carattere tecnico, e per constatare che il Fascismo ha provveduto da tempo all'instaurazione di una moralità giornalistica conforme a quella che ora si auspica.

Da noi la falsa notizia non esiste, nè come sistema, nè come attività sporadica. Le leggi sulla stampa, dall'istituto del gerente responsabile all'albo professionale, conferiscono al giornalismo fascista un carattere di serietà e di responsabilità che ha determinato un clima in cui l'informazione inesatta o allarmistica costituisce una grave colpa, passibile non soltanto di richiamo, ma di sanzioni disciplinari e politiche.

Per esperienza sappiamo che all'estero non è così: lo sappiamo noi giornalisti fascisti che da anni andiamo controllando il succedersi delle invenzioni interessate sulla stampa di ogni colore nei vari paesi. Io stesso, nel corso della mia inchiesta sui fuorusciti italiani di Parigi, ebbi occasione di constatare l'inesplicabile tolleranza per l'imperversare delle notizie non dico le più false, ma le più vili che un avvelenatore della pubblica opinione potesse scatenare, imperversare che si notava sugli agonizzanti foglietti dei rinnegati, ma che puntualmente era ripreso dai quotidiani parigini, dilagando poi per il mondo traverso le insidiose vie dell'impunibile diffamazione giornalistica internazionale.

La proposta de Jouvenel è un vero atto di pace, in senso spaziale, e in senso particolare favorevolissimo alla pace italo-francese; è una proposta che ci trova da parte nostra già da tempo in carreggiata sulla strada invocata, assuefatti come siamo a considerare la missione giornalistica con scrupolo assoluto.

Dal punto di vista pratico, come si potrà attuare la difesa contro la notizia falsa?

Bisogna rilevare che esiste la notizia falsa, e tutta una gradazione di falsi che arrivano fino alla sfumatura del falso: inconvenienti che presentano inaudite difficoltà nell'eliminazione: perchè se il giornalista non obbedisce a una legge di serenità spirituale, vuol dire che conosce tutte le vie marginali che servono per sfuggire al più severo dei codici.

Il ne faut pas trop se fier aux experts: *codesta è una constatazione purtroppo vera. Bisogna agire al di fuori del campo giornalistico, al di fuori del «quarto potere», e degli interessi d'ogni specie che esso rappresenta e serve, qualche volta senza pudore.*

E' una quistione di politica interna dei singoli Stati, o dovrebbe esserlo. Ma penso che anche traverso l'istituto internazionale proposto, si potrebbe efficacemente difenderci almeno dalla grossa falsa notizia, mediante pronte smentite, e denuncie contro i giornali e i giornalisti propalatori, difendendo così l'opinione pubblica dai tentativi di divulgazione.

Con che mezzo?

La radio appare il sistema più propizio, ma bisognerebbe accreditare un centro trasmittente autorizzato, all'altezza morale della situazione, alla larga dagli experts.

Sono gli istituti che il senatore De Jouvenel chiama in causa, che dovranno realizzare l'iniziativa qui lanciata, iniziativa che trova militi già belli e armati per la battaglia tutti i giornalisti di Mussolini.

P. M. B.

FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

LA PACE DI MUSSOLINI

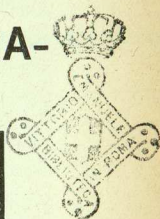
« ...SENZA LE PAGINE DELLA STORIA DI ROMA, TUTTA LA STORIA UNIVERSALE SAREBBE TERRIBILMENTE MUTILATA E GRAN PARTE DEL MONDO CONTEMPORANEO SAREBBE INCOMPRENSIBILE ». M.

Il Patto Mussolini è stato concluso. La forza centripeta di Roma si è rivelata compiutamente traverso la convergenza delle idee e delle speranze dei popoli, in uno con l'altra sua forza centrifuga di irradiazione, di dilagamento, di saturazione dell'idea conformatrice di vita che si definisce Fascismo.

Mussolini ha messo d'accordo quattro popoli, e tutti i popoli: non con le abilità diplomatiche, ma con l'autorità che gli proviene dalla sua azione d'ordinatore di una grande nazione, di grandissimo clinico della politica, di uomo dall'umanissima umanità. La diplomazia nel senso del lavorio delle rappresentanze, della manovra, della finzione, del giuoco alle carte coperte è finita: l'ha eliminata Mussolini, agevolando in dieci anni di politica chiara e franchissima la popolarità di un attuale e perfetto sistema per far convivere pacificamente i popoli di buona volontà.

A Mussolini quell'ormai calmatasi stampa dei paesi retti con il metodo così detto democratico, decretò, appena si concluse la Marcia su Roma, l' appellativo di guerrafondaio. E' storia di dieci anni or sono, o di pochi mesi fa, che è lo stesso. Il fatto di Corfù turbò le cancellerie, ma tra le grigie pareti di quei siti fu avvertito che l'Italia aveva assunta un'iniziativa nuova, un ruolo emergente. Un popolo si era messo a ricostruire la sua potenza.

Il riflesso di una politica interna forte fu una politica estera forte: Mussolini fu subito radicale nel rimettere in ordine la Nazione con i suoi meditati e proporzionati provvedimenti morali, militari e amministrativi: sincroni e coerenti avvengono i provvedimenti che stabiliscono il rapporto con l'estero. Nella storia di questi dieci anni è facilissimo notare l'interdipendenza tra gli atti di politica interna e gli atti di politica estera di Mussolini.

In Lui è sempre vigile il senso del « Capo che precede ». Egli piglia l'impresa con risoluzione e la persegue tenacemente, sicuro d'essere nel vero e nel giusto. Certe storiche avventure mussoliniane — capolavori dal punto di vista della vita di un condottiero — furono accolte all'estero con enorme disappunto e con un orgasmo sconcertante: per la novità, per l'interrompimento di una consuetudine, per il capovolgimento della pratica corrente. Alla Francia che si arma più del consentito Mussolini lancia un richiamo sulle piazze italiane nel vivo del popolo che può portare a chi sa quali temperature.

Ogni azione di Mussolini fu un'azione di pace. Le speculazioni dei « professionali della politica » di fronte alle energiche e puntuali risposte per le rime pronunciate da Mussolini, speculazioni che tesero a rappresentare l'Italia desiderosa di guerra, sono oggi travolte nel ridicolo. L'Italia ha dato la pace al mondo.

Il compito di Mussolini non si esaurisce con questo trattato che ha posto fine alla guerra europea. Egli sa che è necessario ridare ai trattati il loro valore di sincerità, di serietà, di impegno. L'Europa non è ancora guarita dal suo malessere di febbre: quanti trattati, quanti patti, quante convenzioni, quante solenni promesse da Versailles fino qui?

Le fatiche inconclusive sono state molte: quindici anni di andirivieni, migliaia di rappresentanti, puntigli, cavilli, tentativi di frode, le trovate più avvocatesche per non arrivare alla pace. Doveva imporsi un Uomo. (Il destino è parsimonioso nel mandare in terra i vangelisti con un vangelo propizio, ma quest'epoca è stata favorita; è stata fortunata l'Italia). Mussolini è arrivato al momento opportuno.

L'ufficio di Roma nel regolamento della politica internazionale ha ricevuto la sua consacrazione definita e definitiva. Roma è la pace: noi ne siamo orgogliosi non per vanità sciovinistica; ma per letizia nel constatare che le disperse energie della civiltà hanno finalmente ritrovato il loro punto di concentramento, e si sono accordate sull'avvenire. La funzione di Roma è funzione di civiltà.

Noi qui in Roma assistiamo, giorno per giorno, al concentrarsi delle ambascerie fasciste provenienti da ogni paese del mondo. Il mondo ha capito che l'idea fascista è l'idea del secolo ventesimo, e vien qui alle fonti a informarsene. I dieci anni di lavoro di Mussolini sono l'esperienza e insieme la legge cui l'umanità riattinge una fede e una norma di vita: primordiale per naturalezza e modernissima per somma di civiltà, riassunto e sintesi del buono e del bene che l'uomo ha conquistato nelle rette vie del suo cammino.

Il Patto Mussolini è il primo annuncio della pace nel mondo, la pace che si chiamerà la pace di Mussolini.

P. M. BARDI

NUOVO RITRATTO DI BALBO

Sotto cieli precoci, che poi si allargano, si distendono e si quetano, è nato Italo Balbo. Le bufere gli passano rasente la barba, fra i peli è sempre qualche mica di fulmine. Avventato e paziente, disperato e riflessivo, traendo spunto da Leonardo, è riuscito a portare nel cielo una folla. Domani, per lui, le domeniche passeremo in una gita pomeridiana fra Europa ed America: amici, parenti e contado: sulle sponde contrarie dell'Atlantico abbandoneremo le merende: lanceremo nell'Oceano, fra le balene, un grammofono con la canzonetta in voga. Stracci, pezzi di carta e di giornale, scorze di frutta e foglie galleggeranno sulle acque. Sarà una domenica avventurosa.

Uomo pericoloso e speciale andò mai con tanto accanimento verso la folla: in camera, nella natia Ferrara, gli vola da tempo un omino pallido appeso per la vita ad un paracadute enorme e tentenna fra soffitto e soffitto, intorno ai lumi, si posa talvolta, dopo lungo viaggio, sui mobili e sulle sedie: allora il paracadute si affloscia. Il colpo pazzo, il gesto audace, l'avventura dei puri folli è in Balbo una abitudine che si propaga agli altri si che il pericolo si fa legge ed ha un suo nome preciso all'anagrafe. Abituato ormai a lasciare la terra quando voglia, ad abbandonare la sfera, a gettarsi dietro le spalle e sotto i piedi il pianeta fatale sul quale Diogene il vecchio andava col lumicino, quando gli uomini eran miopi e trafficavano da un albero ad un altro pilluccando erbe e fiori per non perdere il cammino, Balbo non è nè geloso nè avaro, i segreti dona agli altri, vuol far partecipi tutti del cielo. Di questo famoso cielo incantato, il cielo degli amanti e dei santi, il cielo dei poeti, indiscusso, terribilmente austero e lontano, straordinariamente sfacciato e pesante. Se un idrovolante solo è una casa, certo Balbo trasporta da un continente ad un altro una intera città: rimangono pianure vuote, con le fondamenta al sole e le macchie dei sassi laddove errano i lombrichi, fra i buchi e i minimi sentieri. E' una traslazione scientifica, vera e propria: è un miracolo umano d'uomini e d'oggetti e d'utensili che fuggono nello spazio. Ecco che le cose povere degli uomini, gli oggetti comuni, i piccoli vezzi fatti di piombo e di ferro, di legno e di marmo, di vetro e di coccio, sognano: ecco che le vesti di tutti i giorni, i cappelli sudati, gli ombrelli gocciolanti e ridicoli, acquistano un fascino speciale, hanno, sembra, un nuovo destino, s'allontanano sempre più dall'incubo semplice e solito della loro melanconica sedentarietà. C'è ormai un destino nuovo per le cose di tutti i giorni, un nuovo orizzonte s'apre dinanzi alle materie pesanti e ignorate che non hanno visto mai il cielo e mai speravano di vederlo e sentirlo.

Io mi son provato ad immaginare spesso, per un diletto frenetico, a furia d'allucinazioni ancora, come gli occhi di Balbo guardino il mondo e gli uomini: ad Orbetello l'ho scoperto infatti a guardare certa folla che gli si era radunata dattorno, nel colmo della notte. Li guarda come se gli uomini manchino di qualcosa e ne soffri: quasi siano spuri, creduli troppo nella pesantezza del corpo, sconosciuti e abbandonati alla terra, quasi la terra sia un enorme marciapiede: li guarda con uno spunto di compassione piena di moderata tenerezza. Una fretta ponderata, un'ansia lunga e meditativa lo angosciava: chè il tempo corre e bisogna portar tutti lassù, da un continente ad un altro, per la via più breve.

E' del profetico in lui, tutto preso come è da un'acerba missione. Si muovevano gli uomini e le donne, i vecchi e i ragazzi fra i tavoli e le sedie, battevano comodamente da una parete ad un'altra della strada, colpiti dalla condanna del duro, del passo dietro l'altro, dall'istinto di gravità, dall'attrazione terrestre: uomini costretti a battere il naso in terra e a provar odor di gesso o a lamentarsi per graffi alle mani: un passo dietro l'altro. Lui si sentiva libero, leggero, portato al sorriso, sicuro d'avere altre leggi e altri sistemi: ma con la sua stessa presenza muta, mi sembrava s'invogliassero gli altri al nuovo destino. In massa far salti da terra: un idrovolante come un incubo intorno alle fronti, terribile apparizione.

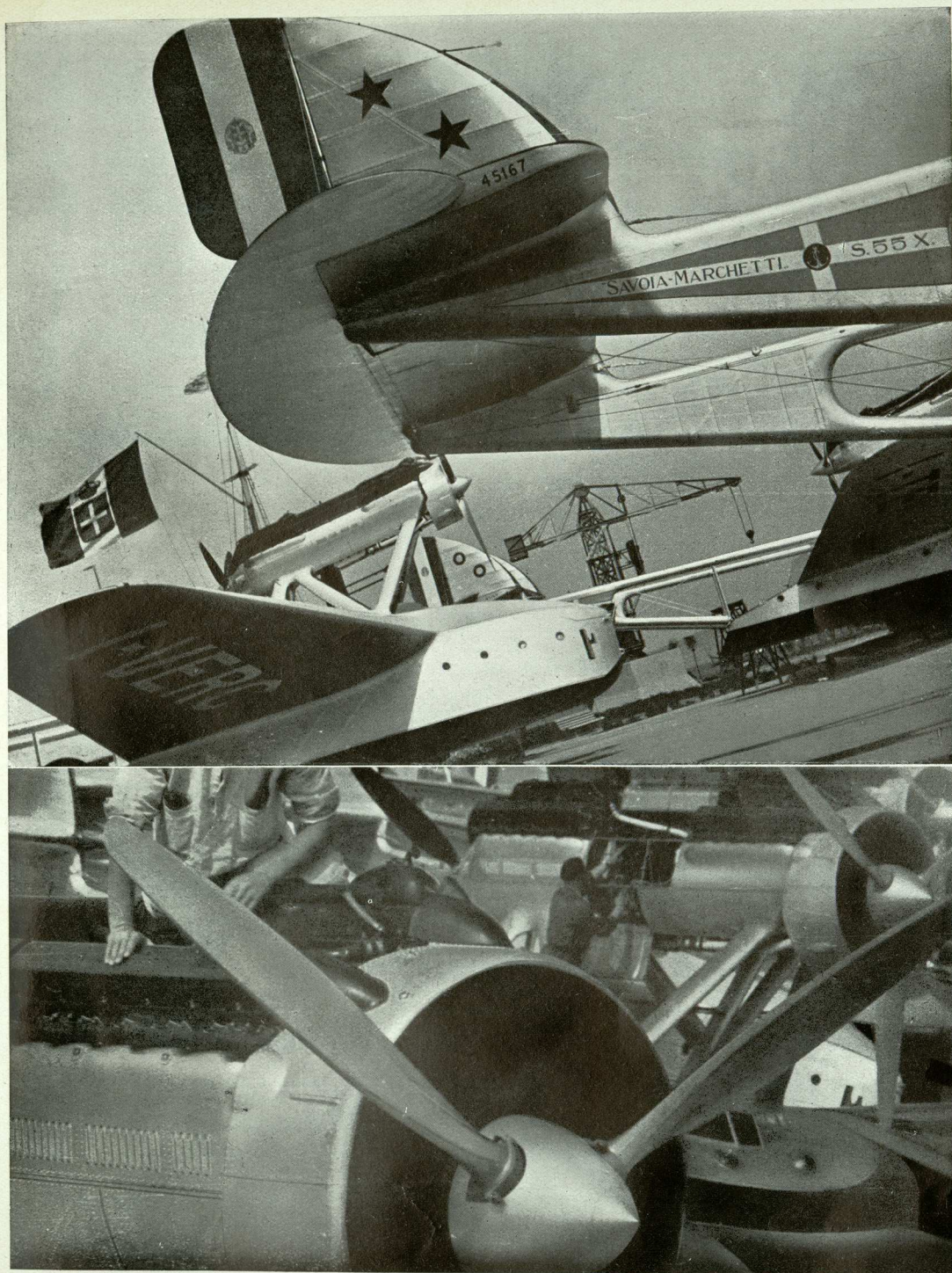
Intanto ascoltava i venti del nord, vedeva il muovere dei ghiacci, i mutamenti delle atmosfere più lontane, la qualità dei mari, l'eccellenza costruttiva delle montagne, il variare delle nubi, la sterminata invasione delle nebbie: nubi in casa, nebbie nel corridoio, montagne fuor della porta. Le acque degli oceani sono familiari. E pensavo come, quella folla stessa modesta e casalinga che lo osservava, che in altri tempi si sarebbe raccolta strepitando come attorno ad un fenomeno da circo, ad uno strepitoso personaggio d'avventura, estraneo e quasi temibile, perchè fuori d'ogni legge borghese, quella stessa folla non era ignara, ma conosceva a menadito i misteri dell'impresa. Quegli uomini, di notte, il viaggio lo avevano di già nel sangue: non avevan paura di sperare in una prossima gita tremenda, tutti.

MARCELLO GALLIAN

CORSIVO N. 14

«... Voi tutti comprendete, certo, di quale missione di prestigio nazionale e di umano progresso noi siamo investiti, e perciò sono sicuro che non sarete inferiori al destino che ci attende, qualunque esso sia, ma sempre destino di pionieri... ».

ITALO BALBO

UFFICIO .... FOTORIPRODUZIONI

Aeroporto di Orbetello - Crociera del Decennale (fot. Daniele Crespi)

FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

(SERVIZI A MUSSOLINI) IL TEATRO DI MASSE

Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o venti mila persone.
MUSSOLINI

Cessiamo dunque, amici ingegneri e amici architetti, dalle sterili discussioni sul monopolio dell'edificare, e studiamo il teatro di masse.

Io penso, mentre prendo in mano la penna, che cosa sarebbe avvenuto venti anni fa, se qualcuno avesse pubblicamente dichiarato che l'impopolarità dei grandi teatri è la causa materiale della crisi dello spettacolo. Il coro di protesta sarebbe stato così universale da fare ammutolire di invidia tutti i batraci delle mie risaie.

Chi fra di noi avesse allora osato srotolare davanti a un qualsiasi consesso il progetto di un teatro di ventimila posti, avrebbe prodotto la sollevazione in massa delle turbe dei quietisti, i tabaccosi, dei sapienti di seconda mano, di tutti coloro che di fronte a una novità, sono invasi dal folle terrore di dovere, una volta tanto, uscire fuori del comodo binario della scienza trasfusa, e assumersi le responsabilità di giudicare. Il progettatore sarebbe stato seppellito a furia sotto la valanga delle obbiezioni sofistiche, dei falsi richiami alla tradizione, delle facili accuse di sacrilegio; il suo desiderio di novità e di luce, sarebbe stato, sul nascere, soffocato dall'omertà più terribile, l'omertà dei fessi. Alla fine egli si sarebbe confessato vinto e avrebbe riarrotolato melanconicamente il suo progetto, appagandosi di vedere, a mano a mano, le sue previsioni sull'incapacità funzionale dei vecchi teatri confortate dalla realtà.

Oggi spirano altre arie. Oggi il Capo ha comandato perentoriamente di riformare il teatro dalle fondamenta. Il periodo grigio delle discussioni è saltato di piè pari; non resta che agire.

Questo breve studio non è il progetto del teatro di masse, problema estremamente ponderoso, che non si risolve con quattro paginette di esposizione. E' l'illustrazione di una semplice possibilità esecutiva, è un atto di fede. E' come il punto di partenza di una strada lunga e faticosa verso una lontanissima mèta.

Io odio i costruttori padreterni, che domani si assumerebbero senza batter ciglio l'incarico di rifare il duomo di Milano. Sono degli incoscienti o, più spesso, degli impostori. Essi costruiscono con la ricetta con cui Gandolin cucinava gli ossi buchi, prendendo il buco e mettendovi attorno l'osso. Essi prendono il vuoto della propria ispirazione e lo rivestono con gli innumerevoli ossicini delle rifritture architettoniche prolificando così, con estrema facilità, capolavori a getto continuo, nella più disinvolta gamma degli stili.

L'architettura di massa va concepita ben diversamente. Essa coinvolge problemi tanto complessi, che un cervello unico non riesce ad abbracciarli. Essa, come del resto tutta la grande architettura, è cooperativa e anonima.

Nel teatro di massa giganteggia un problema matematico, problema di massimo e di minimo. Occorre conciliare il minimo di spazio col massimo di capienza utile. Statica e estetica debbono quindi lasciare il passo alla scienza pura che le illumini e le guidi, mirabile e sicura guida, poichè nulla è più bello e più eterno di ciò che la geometria crea.

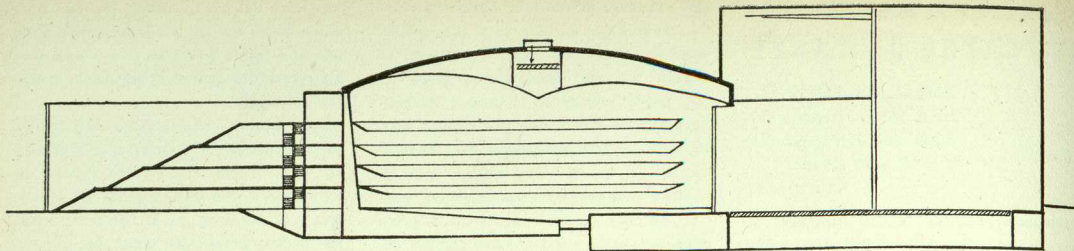
E poi, in tema di architettura popolare, non si può trascurare un altro problema di minimo, quello della spesa. Sappiamo che gli architetti padreterni hanno in dispregio l'economia e che i loro ossi buchi sono sempre estremamente costosi, sia come ossi, per la nota teoria che una cosa è bella soltanto quando è cara, sia come buchi, per gli inenarrabili lussi di spazio che essi gabellano per grandiosità. Nel teatro di masse, un metro quadrato inutilizzato o una lira sprecata sono posizioni perdute nella battaglia impegnata contro l'impopolarità. Il progettista deve pensare che i suoi clienti sono le api, le brulicanti operose api che ci insegnano, con le loro cellette, la sapiente parsimonia di spazio e di lavoro. Gli architetti padreterni, a giudicare dalle dimensioni delle loro porte e delle loro finestre, sembrano lavorare soltanto per la clientela dei pachidermi.

Per il teatro di masse, il nocciolo del problema sta nella difficoltà di porre un grandissimo numero di spettatori nelle migliori condizioni di visibilità e di audibilità. Per arrivare a questo, occorre ridurre al minimo la distanza media del pubblico dalla scena. In materia, la geometria elementare maternamente ci soccorre, insegnandoci che la figura geometrica piana, in cui la somma delle distanze dei vari punti da un punto definito, è minima, è il cerchio di cui il punto definito è il centro. La forma del teatro di masse deve quindi avvicinarsi quanto si può alla forma circolare, e la scena deve essere portata quanto si può verso il centro del teatro.

Come a questa disposizione si pervenga mi accingo qui a descrivere. « Immagini, chi bene intender cupe » una enorme sala circolare, ove sono raccolti gli spettatori e anche la scena. Il lettore si ponga nel centro geometrico della sala e pensi di innalzarsi verticalmente, portandosi sotto la calotta sferica a sesto ribassato dalla cupola, all'altezza del piano di imposta di questa sulle pareti della sala. Il diametro del circolo di imposta è di *cento* metri, e quindi lo sviluppo della circonferenza interna delle pareti è, a quell'altezza, di metri *trecentoquattordici*. Girando attorno con lo sguardo, divida il lettore la circonferenza in due archi, l'uno dei quali occupi alquanto meno di un quarto dell'intero cerchio e più precisamente abbia uno sviluppo di metri settantadue, e l'altro, conseguentemente, abbia uno sviluppo di metri duecentoquarantadue. Pensi poi il lettore di operare nel cavo rotondo del teatro due tagli verticali ben centrati, isolando una fetta che sottenda l'arco di metri settantadue. La fetta così isolata (isolata, s'intende, ma lasciata in posto) è lo spazio destinato alla scena; il restante spazio è la sala di spettacolo propriamente detta. I due tagli verticali non sono metaforici. Il profilo della parete della scena essendo completamente diverso dal profilo della parete della sala, i due tagli appariranno netti e brutali.

La sala propriamente detta ha le pareti inclinate a imbuto. L'altezza loro misurata verticalmente sino all'imposta della cupola è di metri ventisette. Il diametro al piede si riduce da metri cento a metri novantadue, cosicchè l'inclinazione della parete è di circa centimetri quindici per metro rispetto alla verticale.

Si protendono a sbalzo dalle pareti della sala quattro balconate distanziate fra loro, in altezza, di metri 5,50 e degradanti verso il centro della platea con inclinazione che da venti centimetri per metro per la prima balconata sale a cinquanta centimetri per metro per la quarta più alta.

I sedili delle balconate sono a gruppi di quattro posti e ogni gruppo si alterna con un corridoio; vi sono in complesso ottantacinque gruppi di quattro sedili per ogni fila, in totale 340 posti per fila. La prima balconata ha nove file e 3060

Ing. Gaetano Ciocca - Sezione del Teatro di masse (schizzo ideale).

posti che salgono a 3145 se al parapetto si occupa anche il posto corrispondente al corridoio. La seconda balconata ha otto file e 2805 posti, la terza sette file e 2465 posti, la quarta sei file e 2125 posti. sono in totale 10540 posti. Le porte sono 85 per balconata e complessivamente 345. Contrariamente alla pratica corrente, che vuole porte larghe, contro le quali il pubblico va a schiacciarsi, le porte devono essere di centimetri settanta di larghezza di guisa che vi passi comodamente una persona ma non due persone. Così il pubblico è obbligato a sfollare regolarmente, quasi filtrando attraverso i corridoi, che pure lasciano passare una sola persona per volta. A passo normale escono da ogni apertura dieci persone per ogni dodici minuti secondi, e così la balconata più alta sfolla in trenta secondi e la più bassa in quarantaquattro. E' logico, che nei casi di allarme la velocità di sfollamento cresca dal basso verso l'alto, al contrario di ciò che correntemente avviene.

La larghezza complessiva delle porte delle balconate è di metri 238 e cioè di centimetri 203 per ogni cento posti.

Alle porte vorremmo non vedere più nè i ridicoli serramenti di legno nè gli sporchi panneggiamenti, ma tendine di tela opaca tese come quelle degli otturatori fotografici e manovrate in modo analogo a quello dei vagoni ferroviari. Avremo, oltre al comando di sicurezza per ogni porta, un comando collettivo a distanza, e in caso d'allarme tutte le porte si apriranno in un decimo di minuto secondo.

La platea propriamente detta degrada verso il centro della sala con una inclinazione che può arrivare al dodici per cento rispetto alla orizzontale. La disposizione dei posti è ancora a raggiera. La questione della posizione del punto di convergenza delle visuali, e cioè se queste dovranno concentrarsi verso il centro della scena, non può essere risolta a priori. Il punto deve essere tale da rendere massima la somma dei singoli campi di visuale. Esso non potrà esser dato che da una complessa ricerca analitico-sintetica. Le porte della platea sono ancora ottantacinque, ma larghe metri 1,20 e divise in due, con la possibilità di passo di due persone appaiate. La capacità della platea è di 9500 posti; in ragione di venti passaggi per porta ogni dodici minuti secondi, il teatro si sfolla in sessantasette secondi. E' inutile un tempo minore, perchè gli spettatori più distanti dalle porte impiegheranno esattamente quel tempo, a passo regolare, per raggiungerla. I sedili, che nelle file più eccentriche sono a gruppi di quattro, si alternano nelle file più vicine al centro, con gruppi di tre, o due, o un sedile. Ognuno comprende quanto ciò conferisca alla comodità di prender posto e alla facilità di sfollamento.

Il settore circolare destinato alla scena ha la parete di fondo verticale e quindi anche alla base il raggio del settore è di cinquanta metri. Essa è divisa in due zone concentriche; l'una centrale per l'orchestra l'altra anulare per la scena. La più acconcia forma e distribuzione degli spazi destinati a scena e a orchestra e il giuoco dei dislivelli costituiscono questioni di dettaglio, che è prematuro affrontare. Basta accennare che la superficie destinata all'orchestra è di circa metri quadrati duecento e quella destinata alla scena di circa metri quadrati milleseicento, con una larghezza alla ribalta di metri ventidue, al fondo di metri settantadue, e una profondità all'occorrenza aumentabile di metri trentatre. Per chi ama i confronti noteremo che il palcoscenico della Scala è largo al boccascena, metri 16 e la profondità utile è di metri ventidue.

Il palcoscenico è stabile ai lati e nella parte più centrale è mobile, nel senso che il piano dell' impalcatura può scorrere orizzontalmente su guide e rotelle e quindi essere ritirato nel retroscena per una larghezza di quaranta metri e una profondità di trenta. Nel retroscena è installata una piattaforma girevole di circa settanta metri di diametro, sulla quale la scena ritraendosi si alloga. La piattaforma girando porta avanti una nuova scena pronta, in sostituzione di quella ritirata. La manovra di cambiamento di scena si eseguisce in meno di due minuti.

Il retroscena è a due piani: il piano di palcoscenico, ove si allestisce la nuova scena, e il piano di carico, più alto, ove si preparano gli scenari i quali vengono calati sul piano di allestimento da una grue a braccio girevole. Si hanno così contemporaneamente tre scene a disposizione, una in esercizio, una in allestimento e una in formazione. Niente vi è di meno che normale negli impianti meccanici, nè nel piano trasbordatore nè nella piattaforma nè nei bracci girevoli che sono sul tipo di quelli che giganteggiano nei cantieri di costruzioni. La tecnica di palcoscenico si sovverte: invece dei graticci, dei cordami, delle tele, un cantiere moderno e razionalmente organizzato.

Anche la scenografia è sovvertita dalle sue basi tradizionali. Non occorre più appiattire la realtà su due dimensioni, come un fiore secco fra i fogli di un libro. Tutto è lasciato come deve essere, nello spazio a tre dimensioni, alberi per gli alberi, case per le case. Lo scenografo deve preoccuparsi solo di disporre sulla scena, più visibilmente che sia possibile, le immagini reali delle cose.

Le risorse scenografiche si moltiplicano all'infinito. Si può allestire la scena mobile in collegamento con la scena fissa, o isolarla. Il fondoscena è a velari che si aprono per lasciar passare il palco attraverso il boccascena centrale largo metri quaranta e alto metri venti. I fondali

FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

possono cambiarsi a piacere facendoli scendere dall'alto o spostandoli lateralmente, e anche possono invadere il retroscena. Il palco può esser tolto alla vista del pubblico senza esser spostato, mediante altri velari che scendono dal cielo. Si accede al palco, oltre che dal fondale, da porte aperte verso la sottoplatea, larghe complessivamente metri trenta per parte, che consentono di fare sfilare sul palcoscenico masse di figuranti in ragione di almeno milleduecento persone al minuto primo.

Nei teatri sovietici si ottengono ottimi effetti con le piattaforme mobili sulle scene e coi fondali a rilievo. Ma gli effetti che si otterranno portando sulla scena la realtà assoluta saranno infinitamente migliori.

Anche la tecnica delle rappresentazioni sarà sovvertita nel teatro di masse. L'attore non sarà più spinto a muoversi in una sola direzione, come se una calamita invisibile lo attraesse e lo respingesse dalla ribalta. Il tenore non prenderà più la rincorsa verso il suggeritore per cantare il «di quella pira». Ci abitueremo a vedere lo spettacolo della scena ora di fronte, ora di fianco, ora di dietro, come siamo abituati a vedere lo spettacolo della vita.

Ing. G. Ciocca - Pianta del Teatro di masse (schizzo ideale).

La cupola del teatro è divisa in due settori circolari, l'uno incombente sulla scena, l'altro sulla sala. Sopra la scena la volta è conformata secondo le esigenze della illuminazione, e mentre i suoni devono essere assorbiti per evitare gli echi. Nella parte incombente alla sala, il profilo della volta è conformato in modo che il suono, che vi perviene dal palco, si rifletta e contemporaneamente diverga ai lati in modo da rafforzare l'audizione alle balconate. La cupola presenterà quindi delle vele pensili arditissime, la cui configurazione verrà stabilita in base a calcoli geometrici.

Non vi è difficoltà per l'installazione dei servizi di retroscena, i camerini, i magazzeni, le cabine di manovra. Questi teatri di masse non si concepiscono stretti fra le vie anguste, ma debbono essere costruiti in mezzo a grandi parchi. Anche il retroscena può così, su tre fronti, avere luce e aria a dovizia, e diventare ciò che realmente deve essere, una officina di spettacoli, pulita, ordinata, chiara come una officina moderna, e non l'antro di Caco dei teatri tradizionali.

Nella sala, il servizio delicatissimo del riscaldamento e della ventilazione è assicurato radicalmente installando sul centro della cupola un unico termoventilatore enorme, capace di ricambiare nella sala almeno otto volte all'ora l'aria, preriscaldandola. Il termoventilatore prende l'aria in parte dall'esterno, e in parte riassorbe la stessa aria della sala, convogliata, attraverso luci opportunamente disposte sotto la platea e lungo le balconate, nell'intercapedine esistente fra le pareti. L'aria calda piove dal soffitto nella sala e a seconda della purezza e della temperatura che si vuol mantenere, si varia la proporzione dell'aria rinnovata rispetto a quella dell'aria non rinnovata. Tre ricambi all'ora sono più che sufficienti per dare una atmosfera purissima, tenuto conto che per il fatto della circolazione invertita, l'aria calda è costretta a discendere nella sala e quindi si distribuisce con estrema regolarità. La sottoplatea e l'intercapedine delle pareti attraverso le quali l'aria ritorna al termoventilatore, costituiscono ottimi diaframmi di isolamento termico e acustico della sala. Ivi rimane permanentemente una leggera sovrapressione che evita il pericolo dell'irrompere delle correnti fredde.

Attorno alla sala corrono, uno per ogni piano, cinque immensi ridotti circolari di duecentoquaranta metri di sviluppo ciascuno, in gran parte prospicienti su giardini, verso i quali si possono protendere terrazze e parchi pensili. Tre grandi corpi di scale disposti come i tre lati di una croce di cui il retroscena è il piede, consentono al pubblico di sfollare a cielo libero, uscendo attraverso le guardarobe e sui ripiani delle scalinate. Queste hanno pianta radiale e cioè, come è logico, sono più larghe alla base, ove si raccolgono gli spettatori che scendono dai diversi ripiani.

La superficie dei ridotti deve essere di almeno 9000 metri quadrati, avendo essi la funzione non soltanto di ritrovo del pubblico, ma anche di sfollamento in caso di allarme. Nell'eventualità di un incendio nella sala di spettacolo (gli incendi nel retroscena non preoccupano perchè durante lo spettacolo il retroscena è isolato) l'essenziale è di evacuare la sala; questo avviene, abbiamo visto, in poco più di un minuto. Appena la sala è sfollata, entrano in funzione gli impianti di spegnimento, previa diaframmatura delle porte di uscita. Nei ridotti il pubblico resta così al sicuro, e può con tranquillità uscire all'aperto.

Nei vecchi teatri in cui il sostare costituisce un tormento fisico, appena finito lo spettacolo, tutti si affannano per allontanarsi. Se invece la sala è circondata da grandi locali di ritrovo, il pubblico volentieri ne profitterà anche dopo lo spettacolo, specialmente se questo, in omaggio al suo carattere popolare, non durerà sino a ore indecorose.

I guardaroba pongono a disposizione di ogni spettatore un armadietto affinchè sia possibile comodamente abbigliarsi all'entrata e all'uscita. Vi è quindi a ogni guardaroba un corridoio longitudinale di accesso, di larghezza degradante, da cui si dirama una serie di corridoi trasversali, su cui si allineano gli armadietti. Tutti i corridoi trasversali sboccano in un corridoio longitudinale di uscita di larghezza crescente.

In questo modo si può rigorosamente regolare il flusso del pubblico che sfolla, e in meno di cinque minuti dall'inizio dell'uscita il teatro si vuota. Lo spazio coperto di circa 6000 metri quadrati che rimane disponibile sotto le scalinate, è destinato a rimessa per automobili. Prospettano sotto le scalinate i locali di toeletta e sei scale sussidiarie chiuse.

Nessuna difficoltà tecnica ostacola la costruzione del teatro. La forma circolare della cupola e quella a imbuto delle pareti e finalmente le diverse disposizioni uniformi ripetute in ogni parte dell'edificio, facilitano estremamente il progetto e l'esecuzione.

Il teatro di masse si presta, oltre che per gli spettacoli d'opera, per i concerti orchestrali. La capacità della sala per i concerti aumenta di 2000 posti. Sgombrando l'orchestra e la parte più centrale della platea, il teatro è trasformabile in circo equestre per 21.000 spettatori. E' possibile ridurre la sala a cinematografo con spettacolo multiplo, dividendola mediante velari cadenti dall'alto in tanti settori, e dotando ognuno di essi di un proprio schermo al centro. Così si possono ricavare sei sale cinematografiche per spettacoli non sonori, ognuna per 3000 spettatori.

Il teatro di masse non esaurirà la sua funzione nelle rappresentazioni, ma servirà anche e soprattutto per le parate. Noi non dobbiamo disprezzare le parate, di cui non comprendono l' importanza soltanto i duri di cuore. La parata è la sintesi dell'opera della collettività, la glorificazione delle fatiche del popolo, l'espressione delle passioni della nazione. Essa misura l'entusiasmo delle folle e i progressi delle grandi idee assai meglio che non le fredde statistiche e le accademiche commemorazioni. Nel teatro di massa le possibilità di parate sono fantasmagoriche, mentre nella sala si accalcano ventimila spettatori ammirati e plaudenti, trentamila persone, raccolte sotto le scalinate e nel retroscena sfilano ininterrottamente sul palco fra i risalti delle luci e lo sfolgorare degli schermi, premio ai volonterosi, incitamento ai tiepidi, monito ai dubbiosi.

Arch. G. Terragni - Disegno per la Casa del Fascio di Como.

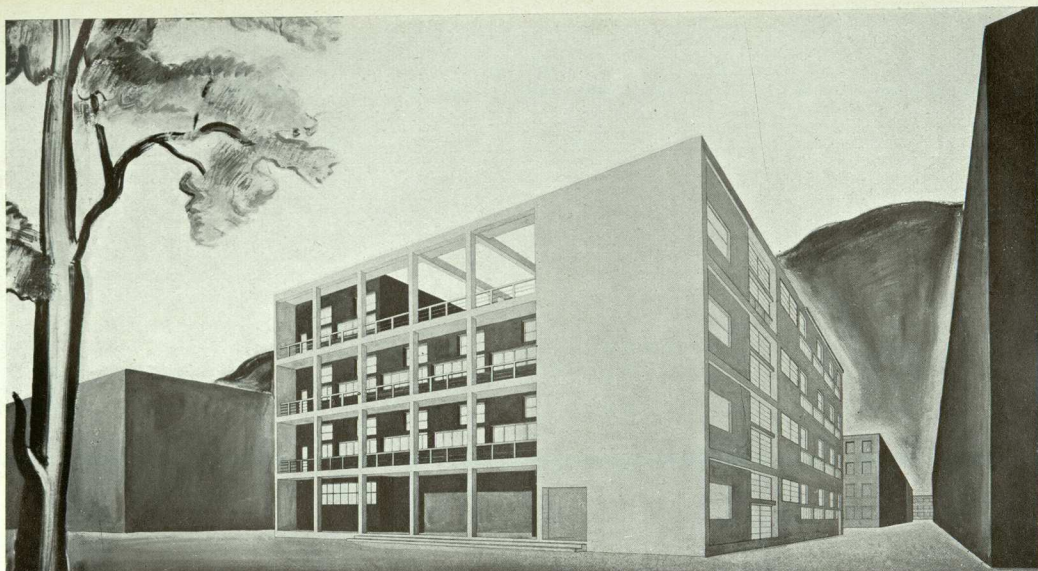
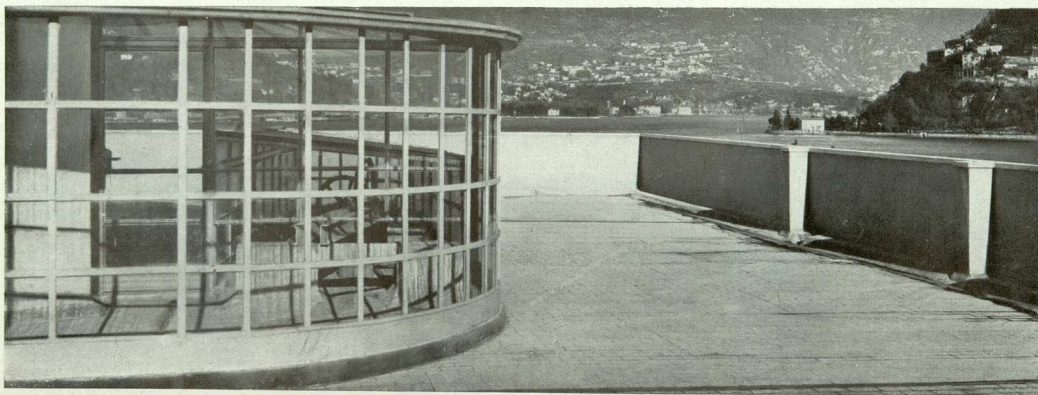
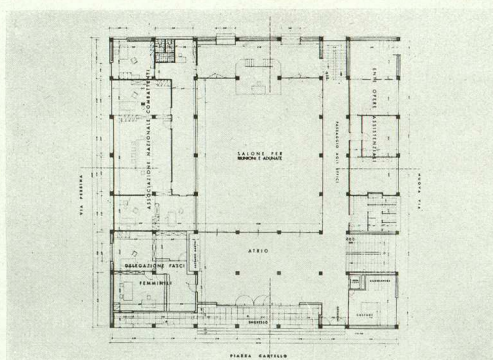
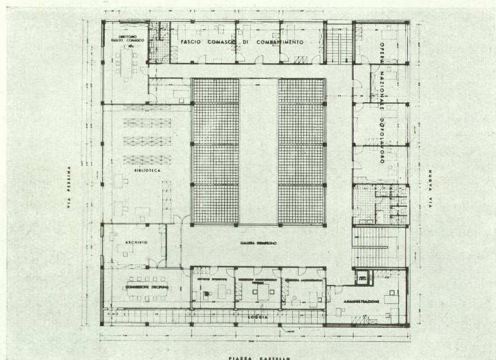
Eccovi, amici del *Quadrante,* la semenza da cui può germogliare il teatro di masse. Occorrerà, affinchè l'albero metta le sue fronde, che noi diventiamo, agli ordini del Duce, umili agricoltori. I nostri giovani architetti e scenografi daranno all'idea la raffigurazione e la forma, faticosamente, grado a grado e l'idea, per opera comune, diventerà sempre più perfetta, più larga, più viva. Così si deve edificare e non attraverso la taumaturgia dei padreterni o la gelida burocrazia dei concorsi, dove si pretenderebbe che un uomo generasse Minerva armata, quasi fosse Giove, e che altri giudicassero sulle diverse Minerve, quasi fossero supergiovi. I concorsi debbono arrestarsi alle idee. L'esecuzione ha altre difficoltà che non si risolvono attorno a un tavolino.

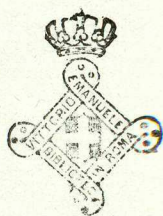
Fatica, fatica ci vuole, continua, progressiva, di mente e di animo, morale e fisica, fatica culminante in quella che apprendemmo da nostra madre, la fatica della massaia che economizza palmo per palmo, minuto per minuto, tutto ciò che può servire. Vastissimi nella concezione, taccagnissimi nella esecuzione, ecco la parola d'ordine. Dovremo quindi domandare al Capo una riforma dei sistemi di esecuzione dei pubblici lavori. Non va più il vecchio sistema per cui il progettista, tirate le sue quattro righe e messe assieme le sue quattro cifre, se ne lava le mani, e le sorti dell'edifizio sono affidate all'imprenditore, che ha di mira solo il rivalersi del ribasso assurdo che gli valse l'aggiudicazione.

Occorrerà che il progettista, anzi la Corporazione dei progettisti, risponda della costruzione sino al fondo, sotto ogni punto di vista e in ogni modo più concreto, coi propri averi, col proprio onore professionale e, se tradisce, con la propria persona. Se la responsabilità fosse un pericolo anche sui cantieri, vedremmo rinnovarsi il miracolo del campo di battaglia. Dei fanfaroni e dei Pilati non si vedrebbe più in giro nemmeno l'ombra.

Suonate dunque la diana, amici del *Quadrante,* affinchè ci possiamo mettere in molti al lavoro e tutti col passaporto spirituale in regola. Voi li conoscete benissimo i connotati: *sentimento* vigile, *cuore* aperto, *intelligenza* mobile, *spirito di sacrifizio* grande, *cameratismo* assoluto, *paura del nuovo* zero, *paura della fatica* zero, *interessi particolari* nessuno.

GAETANO CIOCCA

FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

Arch. Giuseppe Terragni - Casa del Fascio in Como - Prospetto e piante.

Arch. Giuseppe Terragni - "Novocomum„: veranda e intelaiatura; in fondo, il lago di Como.

UFFICIO FOTORIPRODUZIONI

IL TEATRO SPERIMENTALE DI DOMANI (O D'OGGI)

Cominciamo col dire che per noi teatro «sperimentale» non è più sinonimo di «scena d'avanguardia», per quanto la sua funzione, negli anni passati, si sia identificata con l'«avanguardia», essendo allora questo il movimento più attivo, che offriva a una scena d'eccezione il maggiore e più importante repertorio.

E' buffo d'altra parte tracciare dei limiti, e fissar la morte di generi per se stessi indefiniti e promiscui. Mentre noi diciamo, genericamente, che l'avanguardia è finita, può saltar fuori un tipo d'eccezione con un lavoro ancora eccentrico, ma geniale; ed ecco di nuovo l'avanguardia! Ma, è vero, che allora la si chiamerà con un nome speciale: un ismo nuovo.

Intanto è vero: è morto il genere d'avanguardia d'ieri. Ma lo stesso Bontempelli che scopre la fine del movimento estremista del tipo di dopoguerra (e noi siamo del suo avviso) scrive il suo famoso articolo sul primitivismo (avanguardia?) del calciatore-pittore Sclavi.

Comunque lo «sperimentale» resta la eterna Betlemme del teatro (l'asino e il bue saranno ognora i critici statici).

Lo «sperimentale» resta l'incubatrice degli autori, degli attori, dei tecnici. Ieri vi si sperimentavano le «ricerche» e, come dice felicemente Bontempelli, si provavano «le tendenze a ridiventare primordiali» (donde le nostre simpatie per la commedia dell'arte): domani vi si sperimenteranno le opere che conseguono dalle passate esperienze; vi si proverà la nostra maturità e anche quella dei più giovani di noi, esperti delle recenti e ancor vive nostre rivoluzioni di laboratorio. Il concetto di sperimentali, prego meditarlo, è vastissimo sempre.

Scopo dello «sperimentale» d'ieri, era quello della ricerca per la ricerca: dell'esperimento a ogni costo: del salto con già preventivata la rottura del collo. Non saranno, questi, gli scopi dello «Sperimentale» di domani. I giovani d'oggi sono meno scavezzacollo di quelli dell'ultimo ventennio: sembrano più pensosi e amanti del lavoro concretato, perfezionato, finito.

Quindi un altro gusto, un diverso carattere, uno stile pulito, saranno perseguiti dallo sperimentale di domani. La rivoluzione e l'esperimento ci saranno ancora, ma in forma diversa da quelli di un tempo. Lo richiederanno gli stessi generi.

Ieri, infine, lo sperimentale per 200 specializzati non pensava troppo al gusto della folla, non cercava d'incontrarsi con la mentalità popolaresca: anzi mirava al contrario. Ciò ch'era fatto per degli iniziati, non poteva esser preventivato per la massa.

E' questo il principio che nello sperimentale di domani decade in parte, tornando sulla scena l'universalità del problema umano, che interessa il popolo quanto gli specialisti. La tendenza che nell'ultimo anno degl'«Indipendenti» noi definimmo «neorealistica», con esempi drammatici di Marcello Gallian e Gian Gaspare Napolitano che, tra gli autori italiani moderni, riportarono l'uomo umano sulla scena nostra, e fecero sentire di nuovo il sentimento senza sentimentalismo (e senza contraddire il lavoro antiromantico da noi compiuto per tanti anni), questa tendenza sarà forse la più notevole del nuovo sperimentale che, per essa, potrà contare talvolta, anche sul giudizio di molti, e non già soltanto su quello dei pochi iniziati d'ieri.

Ma questo, badiamo bene, non vuol distogliere dai fini per se stesso aristocratici, del concetto di «sperimentale».

Dopo una rivoluzione intransigente per i diritti di una minoranza illuminata — che guida la folla e non la segue — oggi, nel caso del teatro, non possiamo orientarci verso un'arte democratica, che aspetta il verdetto plebiscitario per essere degna. Nè è questa conclusione che noi si aspetta da una rivoluzione come quella fascista!

Dunque lo sperimentale del domani vorrà esperimentare un genere di teatro umano che potrà interessare ogni ceto di persone; ma non per questo esso intenderà correre incontro ai bassi gusti popolareschi, i quali sappiamo bene cosa sono. Non equivochiamo tra Shakespeare e Forzano col dire che esiste un bello che lo è insieme per la gente colta e per quella ignorante. E non confondiamo la platea religiosa dei teatri di grandi masse (Grecia e Medioevo) con le eventuali platee di oggi il cui punto religioso, sia pure in senso vasto, è ancora da scoprire. Ma qui intendiamo studiare soltanto il teatro sperimentale negli attuali suoi aspetti. Sono due cose diverse che, per metà opposte possono trovare, per un'altra metà, molti punti in comune. Ma questi punti si vedono a esperimento avvenuto.

Adesso che il Duce s'è espresso per il teatro di grandi masse, ai corti di cervello sembra già lettera morta il concetto del teatro per quattro o cinquecento posti. Stanno tutti con un palmo di lingua fuori ad affannarsi in favore della tesi popolare, come se quella del teatro cosidetto «sociale» dovesse necessariamente distruggere l'altra delle scene cosidette «d'arte».

Essi non rammentano che il primo che ha saputo *distinguere* subito i fini di uno sperimentale da quelli di un teatro popolare, è stato proprio *Mussolini al quale si deve* che il Teatro degli Indipendenti è vissuto nove anni!

Per le menti elastiche e competenti è chiaro che la recita nel teatro piccolo potrà, per molti casi, essere anche il *modellino* di quella grande; e quel che pacifico resta è il diritto, per gli artisti, di far teatro senza *servizi applicati* e fini aggiunti; e pur sempre *interpretando il nostro tempo,* e perfino investendo la rappresentazione stessa della Rivoluzione Fascista, tanto in senso vasto, quanto anche in soggetto diretto e episodico. Saran forse queste le occasioni che faranno del teatro piccolo, la scena di prova di quello grande, il quale potrà domani *contenere quindici o venti mila persone,* ma oggi è ancora tutto da *preparare* dovendo anche noi risolvere il problema della visibilità dell'attore e quello della sonorità della voce umana. Per teatri di circa cinque mila posti gli antichi dovettero ideare i coturni altissimi e le maschere gigantesche, che avevano il fine di ingrandire la figura dell'attore, il quale già davanti a una platea di cinque mila posti diventava un moscerino, ed essi dovettero inventare i megafoni nella bocca delle maschere, per dirigere la voce verso gli spettatori, e non farla sperdere dietro la scena. La scienza moderna potrà aumentare con gli altoparlanti il volume e la diffusione della voce, ma resterà da risolvere la visibilità dei personaggi.

Anche questi sono problemi sperimentali, interessanti, in ogni modo. Ma per ora noi vorremmo fare una cosa più piccola: il teatro degli autori italiani, e soprattutto di quelli nuovi, che non si sono ancora provati al teatro. Come però parlarne senza timore di far progetti a vuoto?

Dirò soltanto che la cosa più necessaria oggi, da noi, è quella d'incoraggiare i giovani a scrivere delle commedie.

Oggi, in Italia si fa gran chiasso per il repertorio italiano. Dalla campagna di Mario Massa nel *Tevere* al congresso di Bologna, lo scandalo è stato sollevato.

Però dove si trova questo benedetto repertorio *nuovo?* Dove sono le «novità» inedite, dico? Se si cerca una commedia originale più o meno d'un giovane, si vede che questi nostri dannatissimi amici non hanno niente di pronto nel cassetto.

Essi non scrivono — è semplice — perchè nessuno li rappresenta. Ci provarono alcune volte: la commedia rimase loro sul gozzo! Ora, quella è invecchiata. Farne una nuova non merita conto. Eppoi, per chi? Per ricominciare la mortificante *via crucis* dei palcoscenici, dove sembra che si vada a chiedere l'elemosina? Dove passa per vanesio, cretino, petulante? Ma no, essi pensano: è meglio rinunciare.

Così gli autori italiani non scrivono (per quanto seguitino — tanto per abitudine presa — a protestare, regolarmente che non si rappresentano lavori nazionali).

A loro volta i capocomici trovano un bellissimo alibi: non ci sono novità. E' forse colpa loro? Si faccian sotto, gli autori, con le commedie nuove, e le compagnie saranno pronte a metterle in scena. Ma gli autori pensano che i capocomici saranno ancora pronti a canzonarli: a farli *ripassare*, a addurre cento scuse, a far rifare dieci volte la commedia per guadagnar tempo.

Da quando s'è chiuso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti gli autori giovani hanno più che mai ripreso ad apprezzarne la funzione. Se oggi ci fosse un modesto incubatore di commedie, che coltivasse gli autori, questi avrebbero almeno un rifugio. Ora, invece, sono tutti senza tetto. Tanto più che, spesso, i giovani hanno intenzioni nuove: idee propriamente sperimentali, che sovente mal si adattano alle scene popolari, cioè ad un pubblico ignaro. Il rinnovamento del teatro è infatti, esclusivamente, venuto tutto dai teatri piccoli.

Con vero compiacimento i più conservatori tra gli pseudo storici ultimi, hanno accanitamente taciuto degli sforzi compiuti dai teatri sperimentali nei quindici anni di loro lotta per svecchiare i teatri. Eppure tutto ciò che di rinnovato oggi si vede, è venuto dagli sperimentali. Si dice ch'essi facessero le cose sommariamente: e sono stati disprezzati per questo. Il valore spirituale è valso meno, ai corti di cervello, che la perfezione formale. Siccome nei teatrini la rifinitura non poteva esserci: per questo quel che vi si faceva appariva spregevole.

Ma il bilancio generale del nostro sforzo non è ancora fatto; e un giorno faremo i conti.

Prima vorremmo fare un altro sperimentale per tutti (per tutti gli autori che abbiano idee, e per tutti gli spettatori che, pur senza essere gli «iniziati» di ieri, siano però almeno preparati a comprender le idee degli autori e nostre, se non ad apprezzarle).

Ma Mussolini ci aiuterà?

Noi non abbiamo grandi pretese. Si rifletta che con la spesa di un solo spettacolo dell'Opera noi potremmo tirar avanti quasi una stagione, *contentandoci in tanti!*

Non potrebbero, i melodrammatici, *sfogare* un'opera di meno, per amore di tanti giovani che, in attesa del proprio turno, li stanno a guardare, avviliti, mentre essi *sfogano?* Non potrebbero, gli Orfei addormentatori, quetarsi un poco, dato che ormai le belve da addormentare non son che asini?

Si potrebbe sacrificare, per una volta, un solo morto, e dar vita a dieci vivi!

E' giusto che gli autori italiani del teatro di prosa siano per sempre condannati a leccarsi i baffi a questo «Banchetto di Lazzaro» in musica, ch'è ridotto il teatro da noi? E' verosimile che in Italia, quando si dice teatro, ogni buon cittadino non sappia pensare che al canoro elefante di ieri? Appena il dieci per cento dei danari che si danno per ossigenare la respirazione del decrepito melodramma, si e no il dieci per cento è destinato a sostenere il teatro di prosa! E poi questo dieci per cento non va che ai teatri normali. Gli sperimentali non esistono, da noi. Anzichè dipendere dalla Corporazione dello Spettacolo, dovremmo forse essere aggregati al Consiglio Nazionale delle Ricerche?

Ma non abbiamo nemmeno più la voglia di scherzare, ed è brutto segno.

Auguriamoci che Mussolini pensi anche a noi, Lui che sa pensare a tutto (e non si sa come faccia).

A. G. BRAGAGLIA

CORSIVO N. 15

Si legge in L. A. Muratori (1672-1750): «*E' un abuso il permettere che gli istrio*-«*ni, uomini per l'ordinario ignoranti, re*-«*citino quel solo che loro piace*».

Si legge in Flaubert (1821-1880): «*Una* «*delle cose più buffe dei nostri giorni è* «*l'arcano teatrale: pare che l'arte del* «*teatro sorpassi i limiti dell'intelligenza* «*umana, e sia un mistero riservato a co*-«*loro che scrivono come i vetturini di* «*piazza*».

M. B.

(DENUNCE)

PIRANDELLO IN ITALIA

Un teatro di Buenos Ayres, avendo saputo che Pirandello ha scritto un nuovo lavoro, invita colà Pirandello per avere l'onore di rappresentare alla sua presenza, per la prima volta nel mondo, il lavoro.

Questo lavoro è «Quando si è qualcuno». E' scritto da un anno; e in un anno Pirandello, il più grande drammaturgo del teatro contemporaneo, **non ha trovato da farlo rappresentare in Italia.**

(In questi stessi giorni, anche Amsterdam e Madrid hanno invitato Pirandello ad andarvi a dirigere un suo repertorio).

Pirandello, un anno fa, ha scritto un soggetto originale per la «Cines». La «Cines» glie lo ha manomesso fino a renderlo irriconoscibile. Perchè i soliti competenti hanno dichiarato che come lo aveva fatto lui non andava; così lo han disfatto e rifatto a modo loro. E **Acciaio** è stato un fiasco.

I tre piani di Pirandello per un Teatro di Stato (unico tentativo serio di rialzare le sorti del teatro di prosa, gli altri non sono che tentativi per salvare i capocomici e i gerenti di teatro e lasciar le cose come stanno) giacciono in un cassetto,

Pirandello non è nel consiglio della Società degli Autori.

Pirandello non è nel consiglio della Corporazione dello Spettacolo.

QUADRANTE

(QUALCHE LIBRO)

E. A. GRIFFINI • **La costruzione razionale della casa** (II ed.) Ed. Hoepli.

A. SARTORIS • **Gli elementi dell'architettura funzionale** (Ed. Hoepli).

F. CILIBERTI • **I Creatori** (Ed. Hoepli).

PAOLA MASINO • **Periferia** (Bompiani).

M. GALLIAN • **Una vecchia perduta** (Le Edizioni d'Italia, Roma).

P. M. BARDI • **Un fascista al paese dei Soviet** (Le Edizioni d'Italia, Roma).

FOTORIPRODUZIONI
UFFICIO ....

DEL FUTURO DELL' OPERA IN MUSICA

Fra le mille voci catastrofiche che si odono da ogni parte a proposito di problemi artistici, quella affermante che il melodramma ha fatto il suo tempo e che assistiamo alla sua agonia è divenuta ormai un luogo comune a grande tiratura. Tale malinconica voce riceve poi apparente corroborazione da quell'altro (più grave) fenomeno contemporaneo che — in mancanza di altro vocabolo — il mondo continua a chiamare « crisi economica ». Vedendo i teatri semivuoti o addirittura in atto di chiusura uno dopo l'altro, i cervelli semplicisti hanno buon giuoco per sostenere che l'opera musicale non risponde più ai tempi nuovi e che il melodramma è senz'altro defunto come forma d'arte (mentre queste voci si innalzano un po' dappertutto, se ne odono altre corrispondenti che affermano essere pure in collasso la musica sinfonica e da camera, ciò che significherebbe, sommando queste opinioni alla prima, che l'arte musicale sta senz'altro scomparendo dalla faccia del nostro globo).

Senza inoltrarci in uno studio circa la pretesa decadenza dell'opera nel favore pubblico (studio che sarebbe troppo lungo per questo scritto e d'altro canto superfluo, trattandosi qui di partire da determinate avvenute circostanze anzichè di rifare il processo storico che fu la causa di ciò che accettiamo come fatto compiuto), senza voler dunque ricercare perchè la vita melodrammatica non sia più oggi quella di un secolo fa, possiamo tuttavia ammettere senza difficoltà che il pubblico non si interessa più oggi come in altri tempi al melodramma. Delle 6000 (dico: seimila) opere scritte durante lo scorso secolo, una cinquantina appena godono oggi ancora il favore delle masse. Delle altre opere create in questo primo terzo di Novecento, ben poche hanno avuto fortuna di pubblico. E così siamo poco a poco giunti ad una situazione che è precisamente l'opposto di quanto si vedeva cent'anni fa: vale a dire che la vita melodrammatica, la quale a quei tempi non era fatta che di incessanti novità, è oggi ridotta a una pura e semplice accademia di quelle superstiti opere che sono di sicuro incasso. Le poche opere nuove che si danno infatti, vengono ritirate frettolosamente dai cartelloni appena si vede che non hanno la virtù di assicurare un « esaurito » sin dalla seconda sera. E così la vita melodrammatica acquista poco a poco quella fisionomia sparuta e malata — per non dire figura moribonda — che tutti sappiamo. E intanto la gioventù diserta i loggioni dei teatri e riempie invece della sua gioia e della sua baldanza i campi sportivi e le palestre ginnastiche. Sono questi fatti incontestabili e ormai a tutti troppo noti.

Io penso sempre che a nulla serva il rimpiangere tempi che furono e che non torneranno mai più. Quando avremo ripetuto milioni di volte che il secolo di Pericle o l'epoca di Lorenzo il Magnifico erano preferibili al Novecento, nulla avremo risolto. Io penso poi che l'epoca nostra sia bellissima, e che valga ampiamente la pena di essere vissuta, anche in fatto di estetica, non foss'altro che per aver recato all'uomo la realizzazione del mito di Icaro. Ogni epoca poi ha l'arte che si merita, e la nostra non difetta certo di espressioni plastiche e musicali davvero forti e degne del tempo.

Però, se lasciamo il totale per il particolare, dobbiamo presto tornare in presenza del fatto compiuto già ammesso cominciando questo scritto, e cioè che l'opera in musica non costituisca oggi come un secolo fa la passione essenziale suprema del pubblico ascoltatore. E allora conviene porsi in poche parole il seguente quesito da « uomo della strada »: « è questo diminuito interesse del pubblico per l'opera in musica, colpa del pubblico stesso, o non sarebbe invece da attribuirsi questo stato di cose ai compositori? ».

Per quanto compositore, e per giunta operista, dichiaro subito di credere che la colpa prima e maggiore della decadenza del teatro musicale sia da attribuirsi ai compositori, rei di aver dimenticato che la gente va a teatro non per udire prediche nè per risolvere problemi artistici, ma invece per *divertirsi*. Lasciamo pure fremere di indignazione a questa parola quei moralisti per i quali l'arte deve essere non già luminosa felicità dello spirito e dei sensi, ma tenebroso e calvinista supplizio, e guardiamo invece ai grandi del teatro (e non solo musicale). Nè Verdi, nè Rossini, nè Mozart, nè Glück, nè Cimarosa ebbero altro mai in mente se non il diletto dei loro contemporanei. Verdi diceva bensì che la parola « divertire il pubblico » lo riempiva di collera, ma è facile osservare che predicando in un modo razzolava in un altro, poichè dal *Nabucco* al *Falstaff* vanamente si cercherebbe in tutta la sua produzione un solo atto noioso. Se poi usciamo dal teatro musicale per sconfinare su quello drammatico, allora vediamo che persino Shakespeare, persino gli antichi Greci si preoccupavano anzitutto di non seccare il loro pubblico. Quale romanzo poliziesco supera infatti come giuoco di situazioni e palpitante intreccio di avvenimenti il *Macbeth* o l'*Edipo Re?* E non è evidente che se Giovacchino Forzano fosse *anche* un genio poetico, nulla impedirebbe allora a *Villafranca* o a *Campo di maggio* di elevarsi all'altezza dei drammi storici shakespeariani?

Se l'opera futura vuol vivere, e di vera vita, occorre dunque anzitutto che essa acconsenta ad ammettere che in teatro esiste un pubblico il quale ha diritto di essere tenuto in considerazione. Non si creda nondimeno con questo che io voglia difendere certa arte dell'ultimo quarantennio, arte di vera decadenza piccolo-borghese, la quale ha incontrato senza dubbio un vasto consenso pubblico che essa cercava però assai ostensibilmente. Il successo teatrale è cosa assai complessa da definirsi in sede critica. Il favore del pubblico va molto soventi ai maggiori capolavori dell'arte teatrale, ma non di rado va anche purtroppo a produzioni che solleticano gli appetiti meno nobili delle medesime masse. Conviene allora stabilire una graduatoria nel successo e non confondere gli applausi che vanno al drammone verista o alla *Gioconda*, con quelli che si rivolgono al *Trovatore*, al *Tristano* o al *Boris Godunoff*. Dicendo che il compositore teatrale deve maggiormente preoccuparsi del pubblico e delle sue aspirazioni, ho inteso situarmi in una sfera elevatissima, in quella sfera cioè dove il consenso di massa non è più semplice battimani di pubblico che ha passato una buona serata, ma atto di gratitudine umana in seguito a catarsi dovuta a un capolavoro.

Ammesso questo primo punto, delle necessità cioè per l'opera teatrale di essere anzitutto *divertente* (senza equivoco sul significato elevatissimo che intendo conferire a questa parola), possiamo adesso domandarci se la forma stessa del melodramma non sia per avventura caduca e in ogni caso non più rispondente alla mentalità novecentista.

E' evidente che il melodramma riposa su un artificio, il quale è per sè stesso as-

surdo: quello di personaggi che *vivono cantando*. Come ebbi già numerose volte ad illustrare, basta questa straordinaria convenzione per sospingere il teatro musicale verso un campo infinitamente più fantastico ancora di quello drammatico. Mentre gli attori del teatro drammatico conservano infatti una apparenza di realtà, quelli del melodramma divengono a loro volta puri esseri fantastici (basta a dimostrarlo la assoluta impossibilità di porre in scena melodrammaticamente personaggi contemporanei, vale a dire che non siano di remota storia oppure leggendari). Ora, il problema è questo: può il pubblico attuale interessarsi ancora al contatto con personaggi che sono non solo irreali, ma anche — diciamo la verità — non di rado ridicoli per la sensibilità moderna?

Per quanto riguarda il «ridicolo» di gente che vive cantando, ridicolo del quale i detrattori del melodramma si fanno una arma essenziale per sostenere la loro tesi estremista, è facile rispondere che quel medesimo assurdo si perpetua oggi — e in forma ben più pietosa — in qualsiasi *film* sonoro od in qualsiasi *musical comody* anglosassone: quando cioè, a ogni istante, vediamo una coppia di innamorati, nostri contemporanei e come tali vestiti, abbandonarsi, in mezzo a una azione rapidissima e ultramoderna — ad effusioni liriche, le quali null'altro sono se non il vecchio «duetto d'amore», che il wagnerismo credette di cacciare dalla porta e che ritorna invece a noi da ampie finestre.

Basta dunque questo esempio a dimostrare che non basta il fatto di personaggi che *vivono cantando* a spiegare la decadenza melodrammatica, ma che ben altre sono le ragioni del fenomeno che stiamo qui studiando.

A mio senso, l'opera musicale deve anzitutto, per rivivere di vera vita, avere nuovi teatri. Come disse colla sua mirabile e incisiva eloquenza il Duce pochi giorni addietro, i vecchi teatri non rispondono più alle esigenze attuali della vita. I teatri europei, nella loro stragrande maggioranza, sono stati concepiti per un pubblico che più non esiste: quello borghese dell'Ottocento. Numero insufficiente di posti, significa prezzi alti e inaccessibili a tutto quell'immenso pubblico che è venuto col dopoguerra alla luce della vita: ecco il primo male del quale soffriamo, e del quale abbiamo da noi quelle affliggenti illustrazioni che si chiamano *Teatro Reale dell'Opera* e *Scala;* teatri che adoprano i milioni dello Stato e dei Comuni per rappresentare precisamente quelle opere che tra tutte meno avrebbero bisogno di essere aiutate, vale a dire il repertorio romantico e verista. La costruzione di nuovi teatri è il primo problema da risolvere. Quando l'arte melodrammatica potrà essere liberata dalla nefasta influenza di un pubblico che è oggi decaduto dalla sua antica funzione sociale di spettatore appassionato ed intelligente, allora solamente si potrà cominciare a ragionare. Un altro problema urgente, è quello del rinnovamento completo della messinscena e dell'arte regista. E' ora di finirla con quelle scene che perpetuano da noi la peggiore epoca demoliberale, quelle scene dove si vedono gli alberi con tutte le foglie, un cielo da cartolina postale, e persino l'erba vera in terra. In questo senso, l'iniziativa recente del *Maggio fiorentino* segna una data nella storia del nostro teatro moderno, e dobbiamo benedire l'avvento di quelle bellissime scene dechirichiane che provocarono i fischi della parte più scema di quel pubblico. Ma — mentre si maturano questi problemi che riflettono soprattutto i mezzi da porre a disposizione della musica, occorre poi che i compositori comincino a precorrere fortemente i tempi. Può darsi benissimo che le vecchie forme melodrammatiche abbiano abbastanza vissuto e che altre forme debbano subentrare a quelle dello scorso secolo (per quanto, in materia teatrale, le forme mutino assai meno di quanto si potrebbe credere). E' oggi evidente che il pubblico non ha più la pazienza di rimanere seduto lunghe ore di seguito per assistere a una azione la quale a mala pena riempirebbe dieci minuti di pellicola. Ma non è questo il vero problema. La cosa più urgente consiste invece nel fare rientrare al più presto aria fortemente ossigenata nel chiuso palazzo melodrammatico. Troppo ha perduto il contatto colle masse quest'arte, perchè non si abbia a procedere immediatamente a una energica cura di risanamento e di ricostruzione.

Si sente dappertutto dire che è difficile trovare buoni «libretti» (chiamiamo pure così il dramma sostanziale che si musica). Ma è probabile, anzi certo che questo avviene perchè si cerca ancora la soluzione del problema drammatico-musicale da una parte dove non vi sono più possibilità, vale a dire cogli occhi ancora orientati verso il tramontato orizzonte del teatro ottocentesco. Quando i creatori rivolgeranno il loro sguardo verso altri orizzonti, e quando essi saranno totalmente liberati dalla concezione borghese di un'arte che fu ai suoi tempi grandissima, ma che non può in nessun modo rispondere all'epoca nostra; allora solamente il teatro musicale potrà rivivere e riprendere la sua funzione di arte fatta essenzialmente per vaste masse e non già per una sparuta minoranza intellettuale e snobistica. Teatro che sia espressione di una civiltà, ma che in pari tempo reagisca su quella civiltà contribuendo a crearla. Teatro che risponda alla essenzialità dello spirito, il quale è soprattutto necessità di comunicazione. Se i compositori sentiranno veramente questa legge dei tempi, e se essi sapranno puntare con tutte le loro forze verso il futuro, allora potremo essere certi che avevano ragione coloro che — come chi firma questo studio — serbavano in duri tempi un sano ottimismo e non davano retta a chi diceva loro che il teatro musicale era morto, soprattutto quando si affermava che lo aveva ucciso il cinematografo.

(In attesa sarà bene però non dare ascolto a chi sostiene ancora, per ovvie ragioni di impotenza inventiva e critica, che è solamente ritornando all'800 che si ridarà vita e gloria al pericolante melodramma nostro).

ALFREDO CASELLA

CORSIVO N. 16

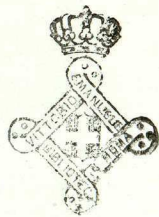
La concezione protagorea dell'«uomo come misura dell'universo», comprende e conclude il periodo tragico. Socrate uccide la tragedia greca.

La commedia rappresenta un secondo stadio della teatralità: il comico è l'accoglimento della condizione di dipendenza e di schiavitù. Quando lo schiavo si ribella (l'uomo contro Dio) si ha la tragedia; quando accetta, per vivere impara a ridere di sè e del padrone, e cerca i meandri più squisiti dell'ipocrisia. Nasce allora il comico. La vecchia commedia fa protagonista il servo (così i mimi, la commedia plautina, la commedia dell'arte). E' l'astuzia contrapposta al potere costituito.

Similmente tutte le maschere popolari (Arlecchino, Brighella, ecc.) sono tipicamente servili. M. B.

UFFICIO

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e Piero Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari: la fronte posteriore coi ballatoi vista dagli orti e dalla vasca per i bambini.

UFFICIO

LA CASA POPOLARE

L'epoca nostra, che grandeggia per tante meravigliose realizzazioni, si nobilita per avere, nel campo delle provvidenze sociali, impostato e risolto il problema della casa popolare.

Tale problema, affatto trascurato nel passato, ebbe, verso la metà del secolo scorso, in Inghilterra e in America, le sue prime notevoli affermazioni, frutto di quel movimento che, sbocciato dall'industria già avviata ai suoi prodigiosi sviluppi, traeva dall'industria stessa impulso e sostentamento.

Si mirava con ciò a migliorare ed elevare la vita della classe operaia, fondamento della avviata espansione industriale, rafforzando l'istituto familiare e promuovendo il risparmio, giusti e saggi intendimenti presto accolti e fatti propri da tutti i popoli civili.

In Italia, dove tuttavia fioriva la piccola industria e l'artigianato, le nuove idee non tardarono a diffondersi mosse piuttosto da un puro sentimento di illuminata solidarietà che da calcolati miraggi di economiche egemonie.

A Firenze, nel 1848 sorse una Società per azioni, cui il Comune donò l'area necessaria; seguì Milano nel 1860 con la *Società edificatrice case per operai*, tuttora fiorente; poi ancora Milano nel 1879 col *Consolato operaio milanese*, iniziative tutte che dimostrano come il problema della casa popolare fosse sentito fin dall'origine.

Le prime realizzazioni trassero la loro impronta dalle vecchie case del contado. La conformazione di queste, con ballatoio di disimpegno e con locale d'ingresso a un tempo cucina e locale di soggiorno, si estese ai raggruppamenti di alloggi e ne derivò un tipo che ebbe per lungo periodo estese applicazioni.

Come nelle case di campagna, ad ogni piano si presentava un ballatoio di disimpegno che conduceva alla scala e ai gabinetti, solitamente di testata, uno per piano.

Questo tipo non poteva soddisfare pienamente. Il ballatoio creava un'eccessiva comunanza di vita; per la sua sporgenza creava un ostacolo alla libera circolazione dell'aria e della luce nei locali sottostanti, per la sua immediatezza ai locali, spesso oscuri, angusti e ingombri, costituiva il campo di libero sfogo alla chiassosa operosità degli inquilini.

Un progresso notevole si ebbe nel dopo guerra: la casa, già considerata come

Il metodo grafico per lo studio delle caratteristiche di un alloggio e avente per fine il suo miglioramento funzionale e una migliore impressione psichica per chi vi abita applicato ad es. all'alloggio n. 6 del « Gruppo di elementi di casa popolare » alla V Triennale, considera:

1° Andamento delle linee e dei percorsi:

Le tre linee principali dei percorsi corrispondenti agli atti principali del vivere domestico: cuocere-mangiare, abitare-riposare, dormire-lavarsi, si possono seguire nello stesso tempo senza intralcio. Nessuna intersezione. Linee semplici e brevi.

2° Le comunicazioni:

L'ordinamento e la immediatezza delle comunicazioni permette di migliorare l'economia dell'abitazione e semplificare le sue funzioni agli effetti del dispendio di energia. In un alloggio ben disposto nessun complesso di mobili deve ostacolare le comunicazioni.

3° Le superfici libere:

S'intende con ciò quelle parti di pavimento che rimangono sgombre dopo il collocamento dei mobili strettamente necesari (ad es. i letti). Dalla concentrazione di tali superfici dipende particolarmente l'ordine e l'economia dell'abitazione oltre la possibilità di raggiungere ogni punto di essa col minore dispendio di energia.

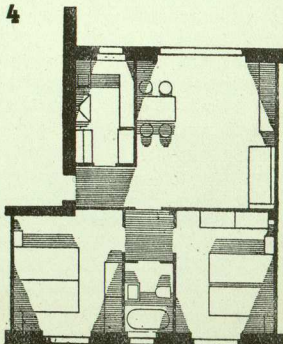
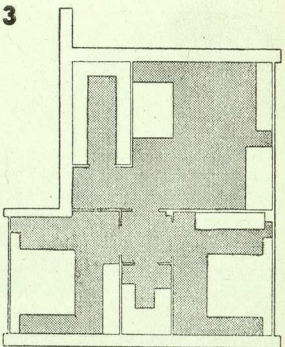
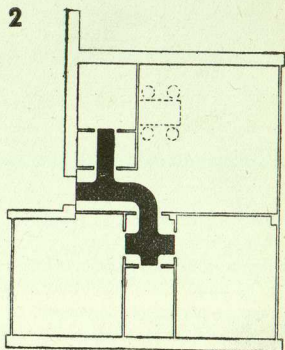
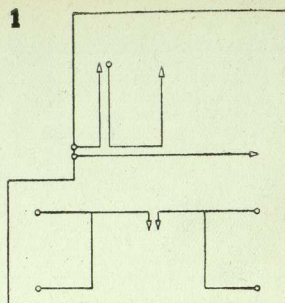
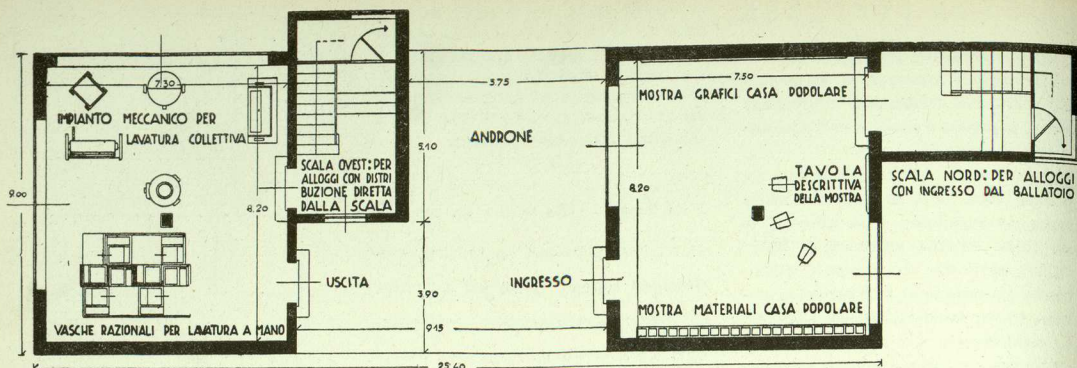
4° L'ombreggiamento:

E' questo un fattore dovuto a pareti, mobili, posizione di finestre, ecc. Tanto minore è l'estensione dell'ombra proiettata sul pavimento e sulle pareti e tanto più favorevole è l'impressione psichica che il locale produce. I mobili bassi appunto perchè proiettano ombre minori danno una impressione più favorevole.

1

2

3

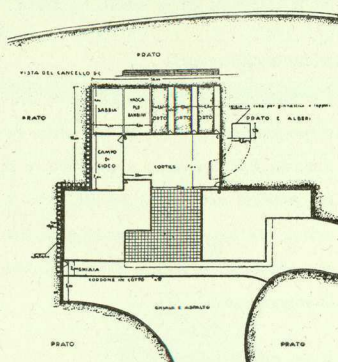
4

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e Piero Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari - Planimetria del piano terra.

insieme di locali aggruppati in appartamenti, viene ad essere considerata come insieme di alloggi. All'unità *locale* si sostituisce l'unità, più completa e razionale, *alloggio*, la quale presenta vari tipi a seconda del numero dei locali.

Questa diversa concezione dell'unità della casa, a prima vista puramente formale, dà luogo, nell'ordinamento della casa stessa, a mutamenti sostanziali. La casa, considerata come complesso di unità di locali, permette solo la preventiva determinazione della cucina e dei gabinetti da bagno, come spesso è ancora uso. Gli altri locali risultano assegnati a destinazione vaga e mutevole. La casa, come complesso di unità di alloggi, permette lo studio particolareggiato e razionale dell'alloggio come unità armonica e definita, onde la possibilità di conseguire le massime comodità col minore possibile impiego di spazio.

Volgendo uno sguardo al passato, questo locale, come funzione, trova pieno riscontro negli spazi centrali, nelle sale, nelle corti delle antichissime case, nell'*atrium* della casa romana, nei patii e cortili delle case mediterranee.

Si verifica quindi un ritorno alla concezione classica, di un grande locale dominante dove si svolge la vita comune, fiancheggiato o contornato da locali minori destinati al servizio o al riposo.

Essendo prestabilita la destinazione dei locali, è possibile attuare in costruzione tutte quelle finiture, scegliere tutte quelle applicazioni, soddisfare tutte quelle esigenze che sono le vere e più attraenti risorse della casa moderna. Si dispongono quindi armadi, dispense, ripostigli per gli usi più svariati in armonia alle molteplici esigenze della casa, il tutto studiato colla massima considerazione del com-

Planimetria generale del "Gruppo di elementi di case popolari": cortile, campo da gioco, campo di sabbia, e vasca per i bambini, orti.

plesso suo fabbisogno e con moderna e severa razionalità.

Il concetto di elemento unitario, di casa in serie, di standardizzazione si diffonde largamente, e in tutta Europa si manifesta una gara di studi e realizzazioni ragguardevoli.

Il criterio in ogni caso seguito consiste nel fissare l'elemento-tipo, ossia quell'insieme unitario di alloggio che soddisfa determinate esigenze e che comprende per lo più una sezione di fabbricato disimpegnata da una sola scala. Questo elemento si fa oggetto degli studi più minuziosi, più approfonditi, più diligenti, allo scopo di giungere al massimo godimento dello spazio e prevedere le massime comodità colla minore spesa possibile.

I concetti suesposti conducono alla realizzazione della *casa minimum*, quell'abitazione cioè così studiata da raccogliere nel minore spazio possibile e quindi colla minore spesa quelle comodità ritenute oggi indispensabili alla vita civile.

Gli studi sulla *casa minimum* tendono all'applicazione dei principi che si possono riassumere nel termine che caratterizza e distingue le nuove tendenze: *razionalismo*.

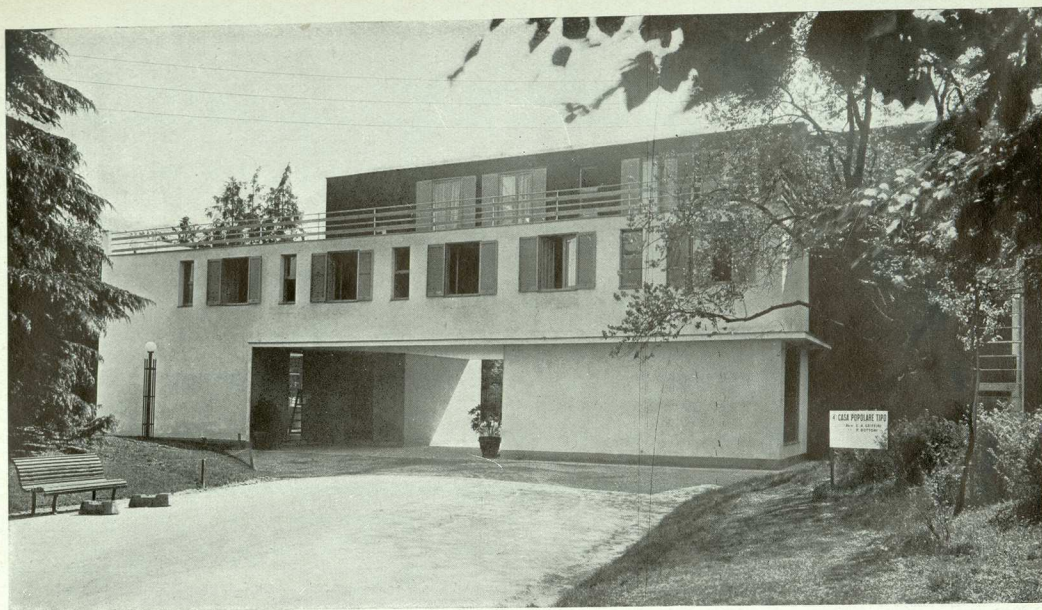
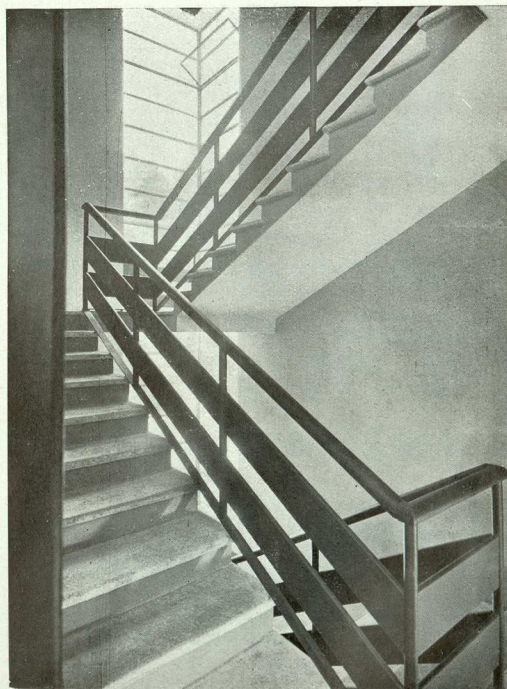
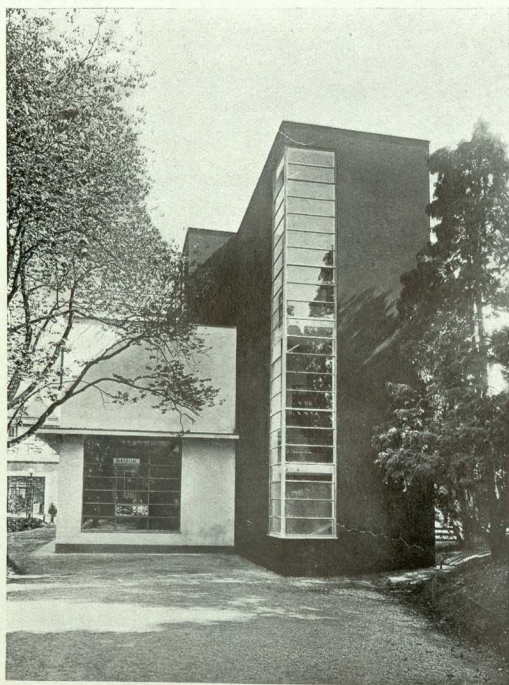
Razionalismo vuol dire valorizzazione delle strutture come elemento estetico, ma vuol dire altresì subordinazione rigorosa ai principi che governano l'industria, e cioè organizzazione, rapidità, economia, standardizzazione, lavoro in serie, ecc.

Basta l'enunciato di questi principi per comprendere come si orienti oggi il problema della Casa Popolare e quante possibilità esso presenti.

In talune recentissime case l'organizzazione è studiata con criteri nettamente industriali e i progettisti si mostrano sempre più inclini a considerare a fondo i bisogni di chi governa la casa nell'intento di creare la casa stessa adatta bensì al riposo dell'uomo, ma anche al lavoro della donna, a renderla pratica, accogliente e gaia, avendo sempre di mira la semplificazione e la riduzione delle cure che essa richiede.

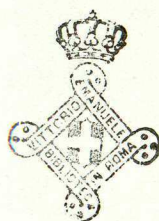
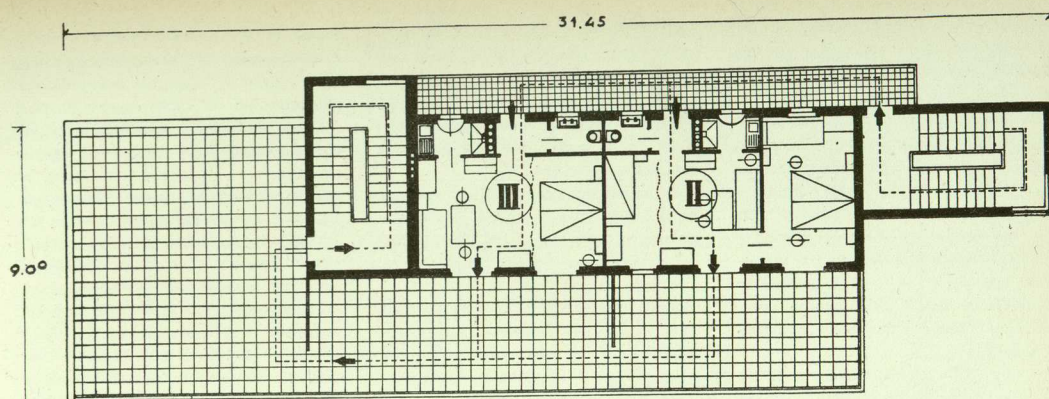
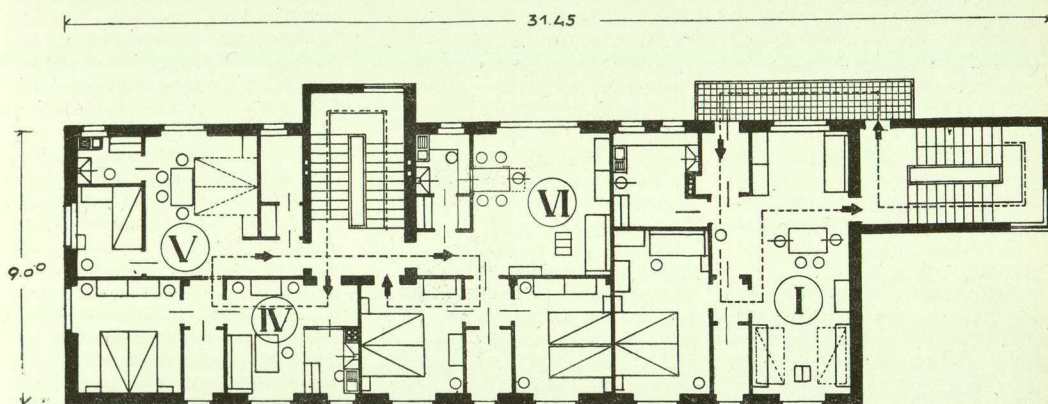
Ciò è necessario se si vuole che la donna moderna conservi la tradizione del focolare, se si vuole che il tempo riceva la migliore utilizzazione, se si vuole che l'aggravio crescente della mano d'opera risulti alleviato, se si vuole infine che la casa risponda alle migliori condizioni di benessere e d'igiene e la vita trovi in essa le condizioni più favorevoli.

Sul problema della casa si raccolsero in questi ultimi anni copiosi ed esaurienti studi. Particolarmente interessanti si affermano quelli di Alessandro Klein diretti al confronto tra vari tipi di alloggio e alla determinazione dei corrispondenti termini di qualità.

UFFICIO

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e Piero Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari: fronte anteriore con l'androne d'accesso.

Fianco con finestra della sala mostra e scala nord.

Scala nord, con parapetto standardizzato in ferro e legno.

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE

UFFICIO

V Triennale - Gruppo di elementi di Case popolari - Pianta del piano II.

V Triennale - Gruppo di elementi di Case popolari - Pianta del piano I.

L'importanza di questi studi emerge tosto quando si rifletta al loro scopo di individuare materialmente le qualità di un un alloggio rispetto a un altro e quindi di permettere, indipendentemente da ogni arbitrio, la scelta di alloggi tipici di qualità particolari e quindi standardizzabili.

Il Klen parte dal concetto dell'alloggio considerato come unità di abitazione, come già si è visto, cioè come unità complessiva e indivisibile, ciò che permette di praticare fin dalla costruzione tutte quelle risorse, attuare tutti quegli accorgimenti, prevedere tutte quelle esigenze che permettono veramente di realizzare la casa tipicamente moderna.

Il nostro autore passa poi a considerare l'organizzazione dei servizi domestici, e applica alla casa, come già Bruno Taut ed altri autori, i principi che governano la moderna organizzazione del lavoro.

Anche tra le pareti domestiche si svolge infatti un lavoro complesso e faticoso, e non appare fuori luogo applicare quivi pure quei principi che governano oggi il lavoro in ogni benchè minimo opificio per risparmio di tempo e di energie.

La casa da noi rappresenta però ancora il baluardo resistente, il rifugio beato di tradizioni secolari, talora in pieno contrasto con le abitudini, le tendenze, lo spirito moderno.

Nelle nostre case troveremo più facilmente il mobile inutile e ingombrante che il mobile pratico e razionale. Se si pon mente poi ai locali di servizio, e particolarmente alla cucina che rappresenta l'ambiente ove si svolge il lavoro più intenso e delicato, non vi troveremo per lo più in atto alcuno di quei razionali criteri che l'industriale anche il meno accorto non esiterebbe di applicare nel suo regno di lavoro.

Intorno alla casa si svolge la prevalente attività della donna e, considerando il fatto nella sua estensione mondiale, è facile pensare quale enorme sollievo possa derivare alla umanità da uno studio approfondito ed aggiornato del problema della casa, quale risparmio di tempo e di fatiche possa determinarsi e quali nuove possibilità alla donna di attendere a più elevate e ricreanti occupazioni.

Lo studio planimetrico di un alloggio non deve essere commisurato alla superficie, ma al numero dei letti.

La denominazione: alloggio piccolo o medio hanno un valore relativo, mentre la nozione del valore utilitario di un alloggio si ha chiaramente dal numero dei letti.

Le nuove concezioni sul problema della casa elessero questa presso tutti i popoli civili, a segnacolo ed espressione del grado sociale e spirituale di una collettività,

del grado civile di una nazione.

L'abitazione di un solo locale per una famiglia è da ritenersi inadeguata al nostro grado civile.

Essa non consente le condizioni più favorevoli di sviluppo del nucleo familiare, elemento essenziale della compagine sociale e della evoluzione di un popolo.

Il nostro paese, che per l'impulso della sua rinascita si avvia oggi all'avanguardia del progresso sociale, non può mancare di promuovere ed imporre quell'aggiornamento di criteri che consenta, anche in questo campo, notevoli ed esemplari realizzazioni.

La superficie minima assegnata all'abitazione ha un valore relativo che dipende essenzialmente dalle condizioni economiche e sociali del momento. La variabilità di questo limite conduce, nei periodi di depressione economica, ad un'affluenza degli elementi più poveri verso gli alloggi di minore superficie, restando liberi gli alloggi più vasti agli elementi più largamente dotati.

Si tende quindi a sopprimere ogni netta distinzione tra le case per la borghesia e le case per il popolo. Con ciò risulta una sistemazione delle abitazioni più facile ed efficace.

La riduzione delle abitazioni fino al minimo di superficie rappresenta, nelle condizioni attuali, una necessità.

Tale riduzione non deve però creare un peggioramento delle condizioni dell'abitazione, anzi è talora possibile, pur riducendone la superficie, elevare il grado civile dell'abitazione.

La casa deve considerarsi come un organismo vitale, in perfetta armonia alle condizioni di vita.

Da tal punto di vista, nello studio del progetto si devono prevedere e risolvere nel modo più razionale e confortevole le varie funzioni che la casa deve poter soddisfare: dormire, mangiare, cuocere, lavorare, ecc.

L'arte deve sempre collaborare alle soluzioni dei problemi dell'abitazione.

Non è nel giusto chi asserisce che la casa debba essere frutto di puro calcolo. All'opposto essa deve essere ravvivata da elementi estetici pei quali può concorrere, se non l'arte pura, riservata oggi a pochi privilegiati, la produzione artistica moderna che, per la sua finitezza di esecuzione, appaga sufficientemente la nostra sensibilità.

La casa di abitazione deve essere riposante. Questo risultato dipende dalla scelta e disposizione dei mobili e dall'armonia dei colori. La percezione di ogni oggetto deve risultare chiara, facile, immediata. La simmetria facilita e suscita la percezione dell'ordine.

Per la determinazione di tipi razionali di abitazione si considerano e si studiano separatamente i singoli valori unitari che compongono, nel loro insieme, il valore dell'abitazione.

Bagni. - Dal punto di vista dell'igiene si deve tendere alla diffusione di bagni singoli. Questi però esigono un collocamento opportuno. Il Comune di Francoforte s. M. per economia di spazio, ha risolto il problema con speciali vasche a sedile di dimensioni ridotte.

Cucine. - Il problema della cucina non è tra i più facili poichè diverse sono le opinioni relativamente alla sua funzione. La cucina può servire non solo a cuocere i cibi, ma anche a consumare i pasti e ad abitare (come locale di soggiorno). Comunque è l'ambiente ove si accentra tutta l'economia domestica. Opinioni tanto disparate possono spiegarsi per gli usi diversissimi da città a città, da regione a regione. Tali opinioni non hanno quindi che un valore soggettivo.

E' chiaro che una cucina dalla quale la massaia possa sorvegliare i bambini occupati nei loro giuochi nella sala di soggiorno e nella loggia, e contemporaneamente la tavola imbandita e il focolare, verrebbe, per certe abitazioni, assai apprezzata. E' altresì chiaro che una cucina adibita ad un tempo ad uso di sala da pranzo possa essere convenientemente rimpiccolita, limitando la sua funzione alla sola preparazione dei cibi, a vantaggio dell'ampiezza della sala di soggiorno, dove possono venire più agevolmente consumati i pasti, o a vantaggio di un nuovo locale inserito tra i due, come sala da pranzo indipendente.

Armadi a muro. - L'esistenza di grandi armadi esterni, com'è uso ancora, determina non solo la diminuzione dello spazio corrispondente alla superficie occupata, ma anche la formazione di angoli morti difficilmente utilizzabili e la formazione di ombre sui pavimenti e sulle pareti. Questi difetti restano completamente eliminati cogli armadi a muro che, presentando le pareti interne per lo più lisciate e verniciate, sono anche più favorevoli all'igiene. Vero è che ogni famiglia è già provvista di armadi propri dei quali a malincuore si priverebbe. Ragione per cui è d'uopo provvedere, per un periodo transitorio, anche al collocamento di tali armadi, in modo da occupare lo spazio nel miglior modo possibile.

Altezza dei piani. - Anche il problema dell'altezza dei piani deve essere approfondito.

Quando non ostino speciali regolamenti edilizi, si dovrà considerare l'altezza più economicamente vantaggiosa, la opportunità di creare o meno il piano sotterraneo, l'altezza eventuale di questo piano e l'altezza del piano terreno sul piano di spiccato.

L'altezza massima consentita alle costruzioni dal regolamento tuttora in vigore in Milano, per esempio, è nelle zone esterne, di m. 28.

L'altezza minima del piano terreno, misurata dal livello del marciapiede al soffitto dei locali, è di m. 4,50. Quella dei piani superiori, da pavimento a soffitto, di m. 3,30. Quella dell'ultimo piano di metri 3. Tenuto conto dello spessore dei solai, risulta che l'altezza massima consentita può comprendere al più N. 7 piani.

Il regolamento edilizio di altre nostre città ripete pressochè le stesse disposizioni, le quali appaiono d'altronde da noi ovunque generalizzate.

Per contro all'estero si diffonde la tendenza a ridurre l'altezza dei locali, tendenza largamente accolta dai regolamenti edilizi delle maggiori città.

Secondo il regolamento di Berlino i locali possono avere un'altezza netta di m. 2,50 per gli stabili di 4 piani, salvo il I piano che deve avere un'altezza non minore di m. 2,75.

Per gli stabili di 5 piani questa altezza deve essere comune ai primi due.

Anche il regolamento di Amburgo prevede l'altezza minima dei locali di m. 2,50.

E' notevole il fatto che queste minori altezze siano ammesse in paesi assai meno del nostro favoriti dal sole e dalla luce.

Se da noi fosse consentito ridurre l'altezza dei locali nei limiti praticati, per esempio, a Berlino, l'altezza massima di m. 28 potrebbe comprendere due piani in più di quanto non sia possibile, per esempio, a Milano.

Ammesso che si richiedano mq. 10 in media di terreno per locale, dato che il costo dell'area si aggiri in media, nelle zone adatte alla costruzione di quartieri popolari, su L. 200 per mq., la maggiore utilizzazione dell'area porta a una diminuzione del costo dei locali di circa L. 440.

Senza tuttavia prendere per base i li-

miti dei regolamenti stranieri, se fosse solo ammessa da noi la riduzione dell'altezza dei locali a m. 3 l'altezza massima di m. 28 comporterebbe un piano in più del normale con un conseguente risparmio per locale, per quanto riguarda l'area occupata, di L. 220.

Ma ben altri risparmi hanno luogo. Minori altezze comportano un minor impiego di murature e di intonaco per cui, pur calcolando le facciate come semplicemente intonacate, senza decorazioni, nè aggetti, nè rivestimenti, il risparmio risulta di circa L. 495 per locale. Se si tiene poi conto del minor numero di gradini occorrenti, della minore lunghezza delle canne da fumo, delle tubazioni per l'acqua potabile, le pluviali, ecc, risulta un risparmio totale, considerando insieme il risparmio dovuto alla migliore utilizzazione dell'area, che si aggira su L. 1000 per locale.

Se si adottassero invece le altezze ammesse, ad esempio, a Berlino o Amburgo, il risparmio, per locale, raggiungerebbe circa L. 2000.

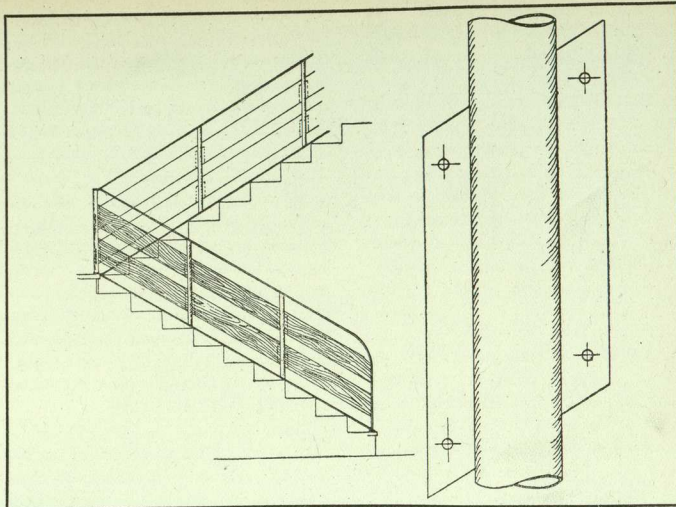
Questo risparmio si aggira sul 25% del costo delle nostre costruzioni economiche. Ciò vuol dire che con la stessa spesa si potrebbe costruire circa il 25% di locali in più. Tale risultato merita profonda ponderazione e può avere nella crisi che si attraversa riflessi importanti.

Ampiezza dei locali. - Nello studio della casa popolare si tende, com'è stato detto, a ridurre il più possibile la superficie dell'alloggio, praticandovi all'opposto le maggiori comodità. Ciò vuol dire porre a disposizione dei meno abbienti delle case comode e del minore costo possibile.

Se noi fissiamo come limite minimo di superficie dei locali mq. 8, come vogliono i nostri regolamenti, non arriveremo mai a competere in questa nobilissima gara con le altre nazioni.

Per il servizio di cucina, per il quale tuttavia il nostro regolamente ammette una tolleranza della superficie in pianta inferiore a mq. 8 limitata alle cucine per appartamenti di non oltre 3 locali, cucina compresa, si rilevano, nei quartieri di case economiche costruiti in questi ultimi anni, le seguenti superficie minime: Stoccolma mq. 3,8; Madrid mq. 2,6; Francoforte s. M. mq. 3,8-3,9; Parigi mq. 2,6; Vienna mq. 2,5-3,2-3,9; Varsavia mq. 3,5; Karlsruhe mq. 3,4; Bloomsbery mq. 2,8; Breslavia mq. 3,1, ecc.

Queste cucine soddisfano pienamente al loro scopo.

Giova inoltre ricordare che le cucine dei « wagons-restaurants » della Mitropa presentano mq. 1,5 di superficie, e vi si servono in media 150 pasti al giorno.

Quanto alla superficie dei locali abitabili, il limite di mq. 8 è pure lontano da quei minimi che oggi sono largamente adottati ed apprezzati all'estero nelle modernissime case.

Cito a caso la superficie delle camere da letto di alcuni dei più recenti quartieri: Madrid mq. 6; Francoforte s. M. mq. 6,4; Rotterdam mq. 5,8; Vienna mq. 5,4; Varsavia mq. 5,2 (camera a due letti); Karlsruhe mq. 3,2; Amburgo mq. 6,8, ecc.

Anche questo limite dovrebbe essere pertanto convenientemente ridotto.

Quanto si è venuti esponendo sul problema della casa popolare è solo un tenue riflesso degli studi che si sono raccolti sull'argomento in questi ultimi anni.

Tali studi condussero alle più grandiose realizzazioni dei nostri giorni: dalla Germania alla Svizzera, dall'Austria al Belgio, attorno alla cerchia delle grandi città sorsero regolari, nitide, ridenti, le nuove colonie.

Il fenomeno ha carattere generale. Sebbene diversi da paese a paese gli ordinamenti, gli usi, il benessere, la nuova casa popolare rivela caratteristiche comuni chiare e inconfondibili; si appalesa come il segnacolo di una nuova grande idea che, comunque volgano le vicende particolari dei popoli, aleggia gagliarda e sicura sul progresso comune.

Questa nuova casa popolare presenta uno stile preciso e chiaro, una linea diritta e dominante, e una potenza di sviluppo già chiaramente manifesta, che è l'espressione precisa e piena del nuovo spirito che anima il nostro Paese.

ENRICO A. GRIFFINI

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e P. Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari: parapetto brevettato di scala, misto di elementi in ferro (montanti) e trasversali in legno. A destra – dettaglio delle alette di attacco del legno al metallo.

GRUPPO DI ELEMENTI DI CASE POPOLARI ALLA V TRIENNALE

L'edificio sorge per interessamento della Triennale, su progetto degli ingg. arch. E. A. Griffini e P. Bottoni di Milano, che ne furono gli ideatori. I fondi necessari vennero elargiti dalla Triennale e in parte dall'Istituto per le Case Popolari di Milano, nonchè dal Consorzio Antitubercolare di Milano.

L'edificio non rappresenta una intiera casa popolare o una fetta di essa, ma è il raggruppamento plastico di varie parti di case popolari e di vari tipi di alloggio di serie, atti a costituire, con una opportuna ripetizione e alternanza, i fabbricati tipo di nuovissimi quartieri.

Vi sono così alloggi disimpegnati da ballatoio su corpo doppio e su corpo semplice (alloggio 1, 2, 3) e alloggi occupanti in tutto o in parte il corpo doppio, disimpegnati direttamente dalla scala (alloggio 4°, 5°, 6°). Le superfici abitabili degli alloggi variano da mq. 25.50 a mq. 59.59 e il numero dei letti da tre a sei per alloggio.

Molte delle disposizioni adottate e dei materiali applicati sono presentati sotto forma sperimentale allo scopo di studiare applicazioni di nuovi materiali o nuove applicazioni nelle case popolari di materiali già conosciuti. Citiamo ad esempio: i tipi di parapetti di scale e terrazze misti in legno e ferro; i rivestimenti normali in marmette da pavimento delle fronti lungo i ballatoi; i pavimenti in marmette a dimensioni ridotte; i tipi speciali di apparecchi sanitari; le vasche razionali per lavatoio in comune, i rivestimenti alla nitro delle pareti dei servizi; i tipi speciali di linoleum economico; i raccordi fra canali di gronda e pluviale fatti con cassette senza tubi interni alla muratura; i mobili standardizzati nei tipi e dimensioni e pur capaci di soddisfare con le loro possibilità di combinazione e per il costo, ogni necessità dell'alloggio popolare; gli impianti elettrici esterni senza isolatori ecc. ecc. Poichè però il problema della casa popolare non è solo un problema di edilizia, ma anche un problema sociale di urbanismo, di igiene e di economia, i progettisti hanno voluto presentare alla Triennale una piccola mostra di grafici che serva a illustrazione anche di questi altri aspetti del problema in una forma schematica e relativa ai tipi di alloggio popolare qui realizzati. Nel locale sono esposti i progetti di nuovi quartieri relativi allo sviluppo e ripetizione in serie degli elementi alloggio realizzati ai piani superiori. Particolari serie di grafici illustrano poi la teoria dell'alloggio popolare moderno per i tipi qui presentati con riguardo a le dimensioni tipo, circolazione della casa, illuminazione, soleggiamenti, ecc. Di alcuni di questi grafici è data qui illustrazione. Alla mostra dei grafici è annessa una mostra dei materiali impiegati in questa casa popolare ed altri materiali tipici. L'ambiente della mostra è stato studiato come locale di esposizione con un particolare sistema di illuminazione indiretta atto a dare una uniforme illuminazione degli oggetti e delle tavole esposte. L'illuminazione è ottenuta a mezzo di proiettori del tipo «Askia-lux» aventi un diagramma asimmetrico spostato dall'asse del lume e caratterizzati perciò dal fatto di poter essere attaccati a una parete per illuminare il soffitto soprastante senza che nessun pennacchio di luce illumini la parete stessa.

La Mostra si completa con un impianto di lavanderia per casa popolare di tipo normale a mano e di tipo centralizzato meccanico, alla quale corrisponde planimetricamente nei piani superiori un terrazzo-stenditoio. Dietro l'androne, con pavimentazione in litoceramica per il transito pedonale e carraio, è il cortile, una vasca per bambini con campo di sabbia e di gioco, sorvegliabili dalla lavanderia, e una serie di piccoli orti.

Dalla mostra dei materiali si accede agli alloggi per la scala Nord avente finestra angolare in tutta altezza. Al piano terra ingresso illuminato e aereato alla cantina e deposito biciclette in transito, parapetto di scala nuovo tipo misto in ferro e legno con corrimano anche per i bambini. Al primo piano per il ballatoio con rivestimento in marmette rosso Verona, si accede agli alloggi.

ALLOGGIO N. 1.

L'alloggio ha un caratteristico grande locale di soggiorno che occupa il corpo doppio da una fronte all'altra con finestre di sola luce e aria verso il ballatoio e finestra normale sull'altro lato. Il locale può venire separato a mezzo tende, paraventi o altro, in due distinti locali di riposo, restando fra essi e liberamente accessibile uno spazio per il soggiorno.

L'alloggio si compone di:

Anticamera; Cucina; Locale di soggiorno (3 letti); Gabinetto e bagno; Camera a 3 letti.

Al secondo piano per il ballatoio con rivestimento in piastrelle si accede a

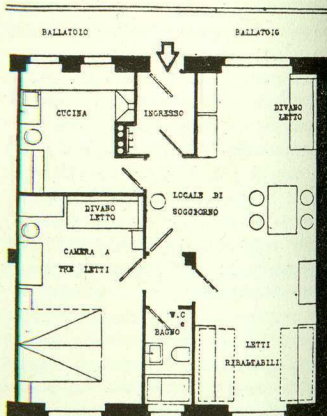
ALLOGGIO N. 2.

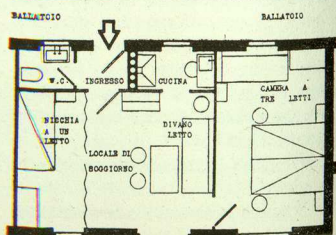
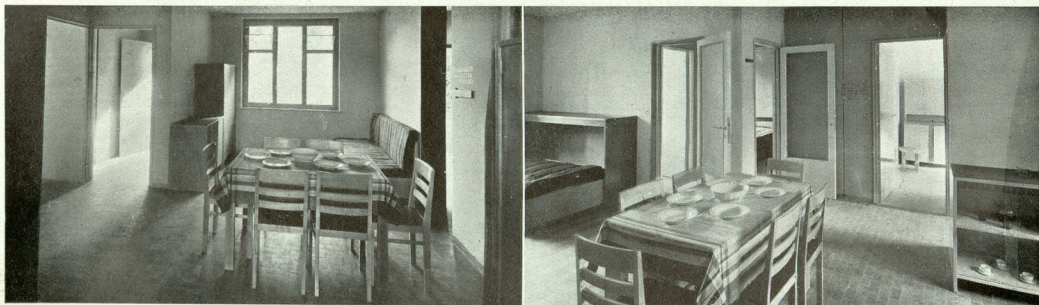
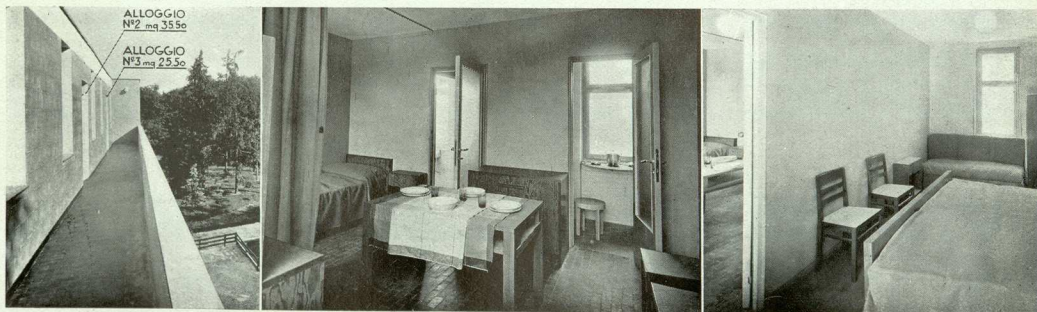
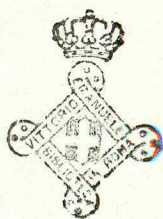
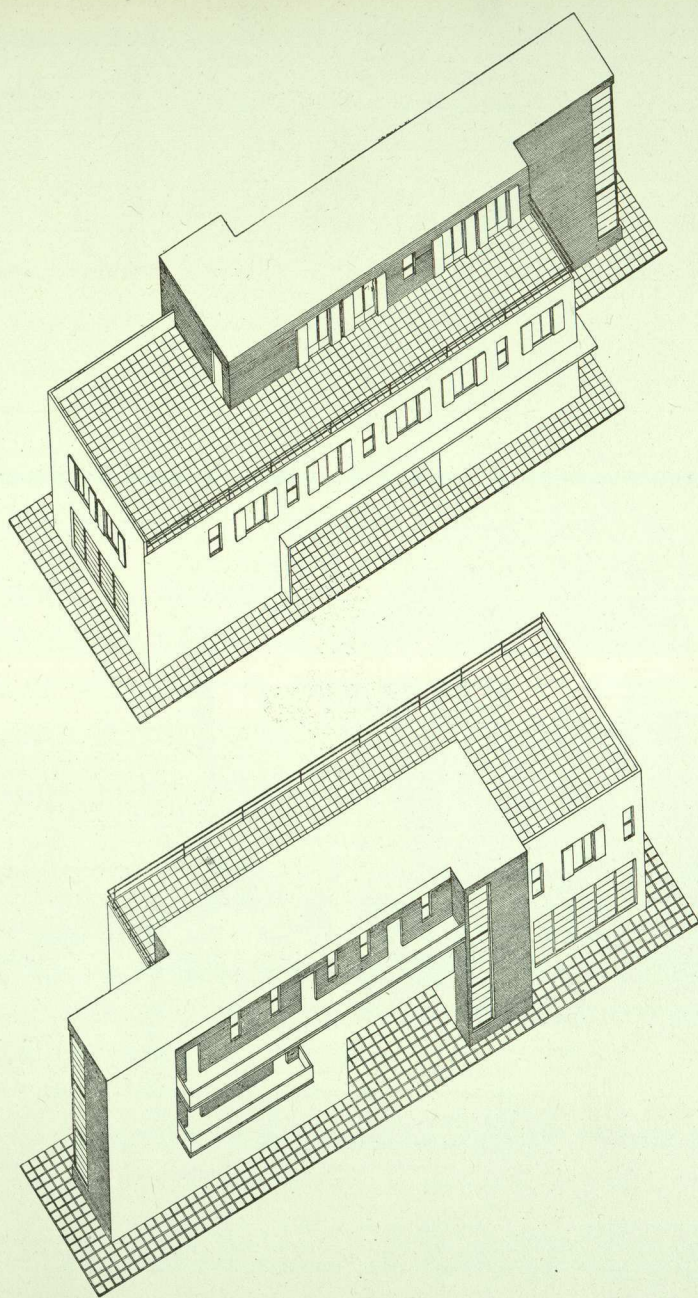
Questo appartamento, come il vicino (3°) costruito su corpo semplice di fabbricato ha la caratteristica di una grande ventilazione e illuminazione. Sul ballatoio non danno che le finestre di servizio apribili a vasistas nella parte superiore. Questo come l'alloggio 3° colla sua vasta terrazza a sud est e il locale di soggiorno aereato oltre che dalla finestra normale da una finestra a vasistas, la quale permette di isolare una parte del locale stesso col suo letto dal rimanente, è particolarmente studiato in vista di una prevenzione antitubercolare e per l'assistenza in casi specifici di malattia. E' da rilevarsi in esso la minima superficie destinata ai servizi. L'alloggio si compone di:

Anticamera; Camera di soggiorno (1 letto); Camera da letto (3 letti); Cucina.

Alloggi aventi l'accesso dal ballatoio

ALLOGGIO N. 1 - Tipo a ballatoio su corpo doppio.

Superficie coperta	*mq.*	*72*
Cubatura costruita	*mc.*	*220*
Superficie abitabile	*mq.*	*59.50*
Cubatura abitabile	*mc.*	*166.70*
Superficie occupata dai mobili	*mq.*	*16.20*
Superficie libera	*mq.*	*43.30*
Superficie servizi	*mq.*	*14.90*
Superficie finestre	*mq.*	*10.90*
Numero dei letti normali	*N.*	*2*
Idem letti ribaltabili	*N.*	*2*
Idem divani letto	*N.*	*2*

ALLOGGIO N. 2 di tipo a ballatoio su corpo semplice.

Superficie coperta	*mq.*	*42.30*
Cubatura costruita	*mc.*	*129*
Superficie abitabile	*mq.*	*35.50*
Cubatura abitabile	*mc.*	*99.50*
Superficie occupata dai mobili	*mq.*	*13.70*
Superficie libera	*mq.*	*21.80*
Superficie finestre	*mq.*	*11.50*
Superficie servizi	*mq.*	*4.55*
Numero dei letti normali	*N.*	*3*
Idem letti ribaltabili	*N.*	*—*
Idem divani letto	*N.*	*1*

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e P. Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari - A sinistra alloggi con accesso dal ballatoio; a destra in alto quelli con accesso dalla scala; a basso lavanderia; in primo piano cortili, orti, vasca e campo di giuoco per bambini.

Alloggio N. 1 - Con accesso dal ballatoio - Il locale di soggiorno su corpo doppio con vista nello sfondo del bagno, camera a tre letti, cucina - Mobili in ontano naturale con piani in linoleum (esecuzione Meroni e Fossati).

Da sinistra a destra: ballatoio d'accesso agli alloggi su corpo semplice • Alloggio N. 2 - Locale di soggiorno; in fondo ingresso e gabinetto e a destra cucina - mobili in douglas-fir e linoleum • Alloggio N. 2 - Camera a tre letti - pavimento in linoleum.

V Triennale - Arch. E. A. Griffini e P. Bottoni - Gruppo di elementi di case popolari. Assonometria dell'edificio. Vista da Est e da Ovest.

ALLOGGIO N. 3

Questo alloggio nei suoi venticinque metri quadrati di superficie rappresenta il tipo minimo di abitazione popolare, pur avendo distinti i locali di anticamera, gabinetto, cucina, locale di soggiorno e camera da letto. Quest'ultima che è separabile dal soggiorno a mezzo di tenda scorrevole, differisce da quello anche per la diversa pavimentazione che è di linoleum invece che di piastrelle. Ogni parte della casa può essere indipendente dal resto. Nel gabinetto vi è una latrina alla turca sulla quale può venir abbassata volendo una griglia in legno il che permette di fare impiego della doccia sovrastante.

L'alloggio si compone di:
Anticamera; Locale di soggiorno (1 letto); Camera a 2 letti.

Gli alloggi visti, 2° e 3°, danno su una terrazza con parapetto misto in metallo e legno. Dalla terrazza si accede alla scala ovest che salvo varianti di tinta, è di struttura identica a quella nord. Come in quella una particolare disposizione di sfalsamento dei gradini fa sì che il corrimano sia continuo senza risalti. Lungo questa scala sono distribuiti **gli appartamenti aventi da essa ingresso diretto.**

ALLOGGIO N. 4

Questo alloggio, che può essere sia elemento terminale che centrale di un fabbricato, ha la caratteristica di avere il locale principale, separato solo da un diaframma e da tenda in anticamera, locale di soggiorno, cucina. Un lato di questa ultima è determinato dalla credenza stessa.

L'alloggio si compone di:
Ingresso; Locale di soggiorno (1 letto); Cucina; Camera a 2 letti.

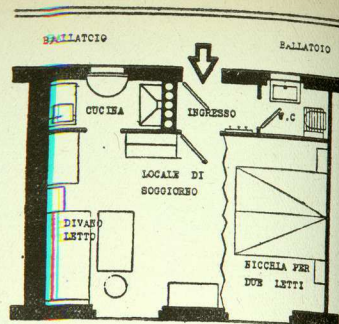
Nel gabinetto è stato studiato un particolare tipo di pediluvio-bidet che può venir ripiegato sotto il lavabo.

ALLOGGIO N. 5

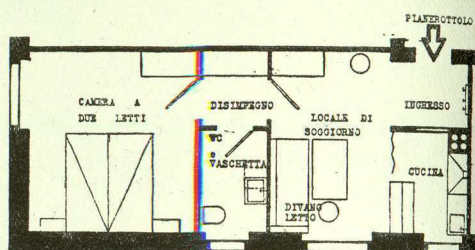
Questo tipo ha la possibilità di una applicazione in luogo dei letti normali di letti a ribalta verticale in nicchia e la caratteristica di una cameretta per una persona sola completamente indipendente. Nel bagno è stato studiato una particolare vasca a terra con sedile che può fungere da vasca-doccia-bidet.

L'alloggio si compone di:
Ingresso; Locale di soggiorno (2 letti); Camera a un letto; Cucina.

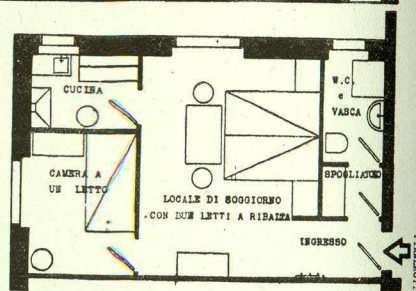
ALLOGGIO N. 3 - Su corpo semplice a ballatoio.

Superficie coperta	*mq.*	*30.60*
Cubatura costruita	*mc.*	*93*
Superficie abitabile	*mq.*	*25.50*
Cubatura abitabile	*mc.*	*71.50*
Superficie occupata dai mobili	*mq.*	*8.63*
Superficie libera	*mq.*	*16.9*
Superficie dei servizi	*mq.*	*5.40*
Superficie finestre	*mq.*	*9.10*
Numero dei letti normali	*N.*	*2*
Idem letti ribaltabili	*N.*	*—*
Idem divani letto	*N.*	*1*

Alloggi con ingresso diretto dal pianerottolo della scala

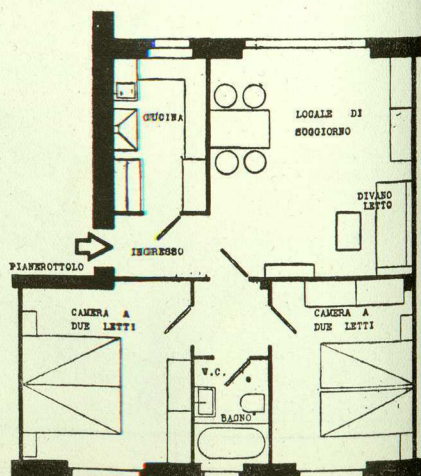
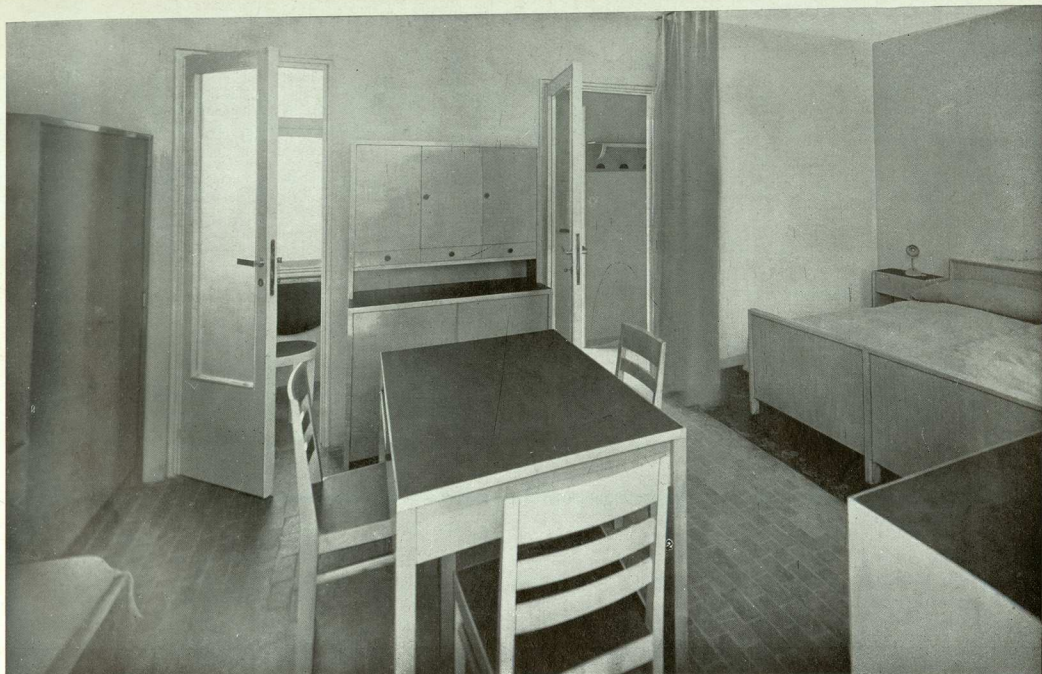
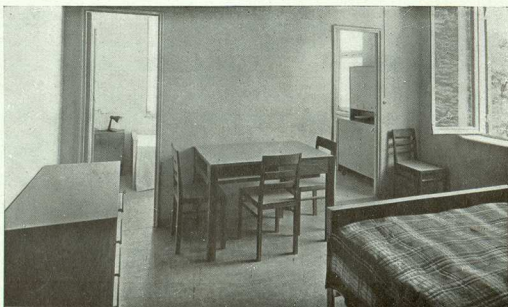
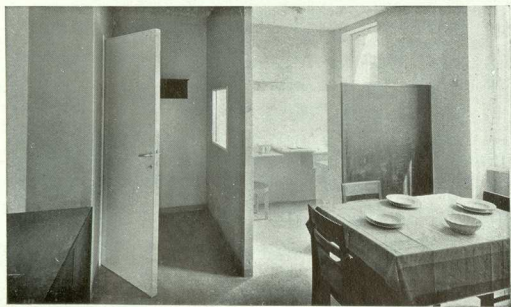
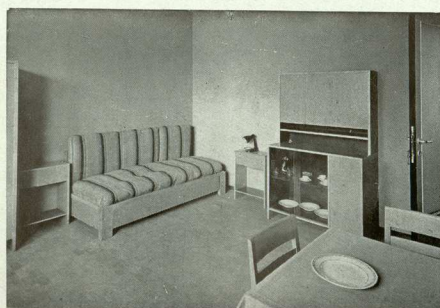
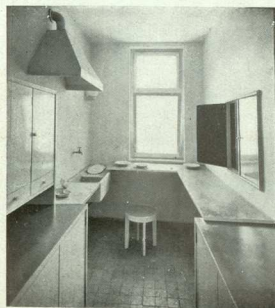
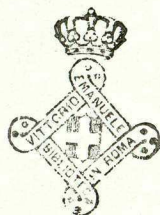
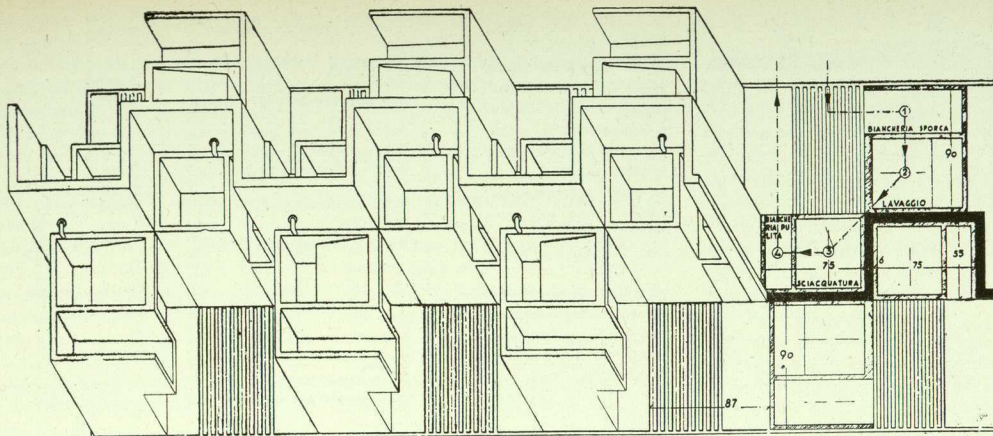
ALLOGGIO N. 4, occupa metà del corpo doppio.

Superf. coperta	*mq.*	*37.30*
Cubat. costruita	*mc.*	*114*
Superf. abitab.	*mq.*	*30.10*
Cubatura abitab.	*mc.*	*84.50*
Superficie mobili	*mq.*	*9.90*
Superficie libera	*mq.*	*20.20*
Superficie serv.	*mq.*	*8*
Superf. finestre	*mq.*	*6.80*
N. letti normali	*N.*	*2*
N. lëtti ribaltab.	*N.*	*—*
N. divani letto	*N.*	*1*

ALLOGGIO N. 5 - Di tipo terminale di fabbricato - occupa una metà del corpo doppio ed ha ingresso diretto dalla scala.

Superfic. coperta	*mq.*	*38.90*
Cubat. costruita	*mc.*	*119*
Superf. abitabile	*mq.*	*31.40*
Cubat. abitabile	*mc.*	*88*
Superfic. mobili	*mq.*	*10.70*
Superficie libera	*mq.*	*20.70*
Superficie servizi	*mq.*	*7.23*
Superf. finestre	*mq.*	*6.80*
N. letti normali	*N.*	*3*
N. letti ribaltab.	*N.*	*—*
N. divani letto	*N.*	*—*

CUCINA
W.C. e VASCA
CAMERA A UN LETTO
SPOGLIATOIO
LOCALE DI SOGGIORNO CON DUE LETTI A RIBALTA
INGRESSO
PIANEROTTOLO

ALLOGGIO N. 6 - Tipo su corpo doppio con accesso diretto dalla scala.

Superfic. coperta	*mq.*	*64.15*
Cubat. costruita	*mc.*	*196*
Superf. abitabile	*mq.*	*54.45*
Cubat. abitabile	*mc.*	*152.50*
Superfic. mobili	*mq.*	*17.75*
Superficie libera	*mq.*	*36.70*
Superficie servizi	*mq.*	*10.56*
Superf. finestre	*mq.*	*11.05*
N. letti normali	*N.*	*4*
N. letti ribaltab.	*N.*	*—*
N. divani letto	*N.*	*1*

UFFICIO ...

Alloggio N. 3 - mq. 25,50; in fondo ingresso e W. C. e a sinistra cucina; in primo piano, a destra nicchia con tenda divisoria per letto matrimoniale (pavim. in linoleum); a sin. soggiorno con pavim. in piastrelle; mobili in ontano naturale e piani in linoleum (esecuz. Meroni e Fossati).

Alloggio N. 4 - Ingresso, soggiorno e cucina comunicanti divisi da pareti, mobili, tende; il mobilio è lucidato noce o laccato, con piani in linoleum (esecuz. Meroni e Fossati) • Alloggio N. 5 - Locale di soggiorno e in fondo cucina e camera a 1 letto (mobili in insulite, piani in linoleum).

Alloggio N. 6 - Cucina (a destra il passapiatti, mobili laccati piani in linoleum), e locale di soggiorno col divano-letto. • Lavanderia.

V Triennale - Gruppo di elementi di case popolari - Arch. E. A. Griffini e P. Bottoni - Dettaglio assonometrico di una batteria di vasche razionali brevettate per la lavatura a mano (esecuzione Ditta dott. Gino Garbelli Lodi). Le operazioni di lavaggio della biancheria avvengono secondo il seguente schema: (1) biancheria sporca (2) lavaggio (3) sciacquatura (4) biancheria pulita.

ALLOGGIO N. 6

Questo alloggio si distingue per caratteri di ampiezza e comodità dai precedenti ed è destinato a una famiglia numerosa potendo contenere oltre i cinque qui presentati anche due altri letti. Il gabinetto ha un bagno di tipo normale ridotto. La cucina è in comunicazione con il locale di soggiorno a mezzo di passapiatti. L'alloggio si compone di:

Ingresso; Cucina; Locale di soggiorno (1 letto); *Camera matrimoniale* (2 letti); *Bagno-gabinetto; Camera a due letti.*

Tornando a piano terreno si trova la *lavanderia.* Sono esposte ivi macchine per una lavanderia meccanica centralizzata e dei nuovissimi modelli studiati dagli architetti progettisti per un gruppo di vasche per lavanderia razionale a mano.

La particolare forma e disposizione delle due vasche accoppiate, destinate rispettivamente a biancheria sporca e lavaggio, sciacquatura - biancheria pulita, permette di tenere distinte e successive con un minimo di movimenti le operazioni di lavatura; di ridurre a un minimo le colonne di distribuzione dell'acqua e di scarico; di disporre le lavandaie in successione tra le vasche in modo che le lavandaie affrontate non abbiano a disturbarsi fra di loro. Dall'*androne* si va al *cortile* attorno al quale sono: *Il campo di gioco* e di sabbia per i bambini, la *vasca per i bambin,* e gli *orti* tipo destinati ai singoli inquilini.

ARREDAMENTO DELLA CASA POPOLARE

La riforma della casa secondo i nuovi concetti dettati dal razionalismo si è iniziata in Italia dall'interno delle case assai prima che dall'esterno. Anche se in condizioni particolarmente difficili per i compromessi a cui ad ogni istante sarebbero stati invitati o per certe difficoltà che le preesistenti strutture dell'ambiente creavano, i giovani architetti razionalisti già nel 1928-29 avevano rifatti alcuni interni di vecchie case creando degli ambienti di assoluta modernità in sostituzione sovente a un eterogeneo « brique-a-braque » di stili e di maniere.

Questi interni stavano dietro le pompose facciate di stile più o meno originale o rielaborato, come rifugi isolati e ben muniti contro il cattivo gusto del di fuori. Essi oggi, per la spontanea propaganda che ne fanno gli acquirenti o quelli che li hanno visitati si vanno moltiplicando nelle case della borghesia o di quella parte almeno di essa formata da intellettuali e professionisti che più attentamente segue l'evoluzione delle nuove idee.

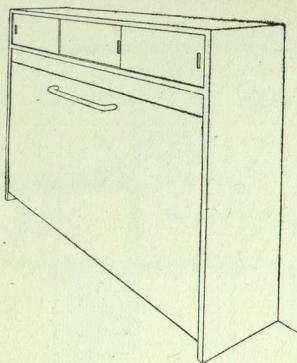
Dove l'arredamento moderno ancora manca invece di diffondersi è nel ceto popolare e della piccola borghesia. E' interessante indagare le cause di ciò e studiare come a facilitare questa diffusione si possa e si debba provvedere. Tre son le cause principali di questo mancato sviluppo:

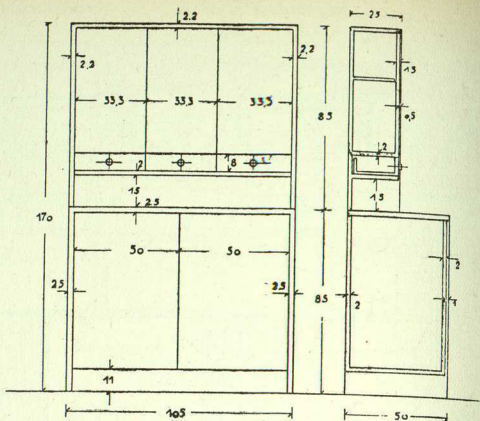
1) il fatto che l'industria si sia rivolta a soddisfare i bisogni e le richieste delle classi più abbienti (il chè consentiva e garantiva dei sicuri margini di guadagno) non interessandosi di creare anche un completo arredamento di serie per le classi più povere.

2) Il pregiudizio ancora diffuso nelle classi modeste, quale reminiscenza di un falso concetto della ricchezza che il più appariscente sia anche il più bello.

3) Il fatto che le autorità non abbiano ancora sufficientemente preso in considerazione il rapporto fra la soluzione del problema della casa popolare come costruzione e il suo arredamento.

Esamineremo brevemente questi diversi punti.

Come agli inizi di ogni rivoluzione o evoluzione artistica l'arredamento moderno è stato creato per soddisfare a bisogni materiali e spirituali di una minoranza di precursori ai quali l'ambiente creato da una civiltà e da abitudini inattuali parvero ad un certo punto inadatti e insopportabili alla vita presente. Gli artisti e gli industriali che furono i primi interpreti di questa necessità della loro epoca dovettero ricostruire tutti gli elementi già rinnegati o distrutti dell'arredamento della casa. Dal pavimento al soffitto d'essa, idee e attuazioni di arredi e finiture di ogni genere dovettero essere rielaborati con fatica e con esperimenti materiali che

A sinistra: letto ribaltabile brevettato. Il letto ha nella parte superiore tre capaci vani chiusi a sportelli scorrevoli per cuscini e coperte speciali, biancheria ecc. Il letto che viene chiuso già completamente rifatto può servire se aperto come divano ed occupa m. 1×2.

A destra: credenza di cucina standardizzata con alzata che può servire posta a terra come mobiletto per libri, ecc.

per essere nuovi sotto ogni aspetto non sempre diedero da prima i risultati sperati. A questo aggravio delle prove fallite sul costo dell'opera finale va aggiunto il fatto che la minima domanda ancora di certi prodotti non consentiva, come ancora per alcune non consente, un ammortizzamento delle spese generali. Per questo va riconosciuto il più ampio merito oltre che agli artisti e industriali, che fra i primi tentarono la decorazione e l'arredamento moderno anche ai committenti che li resero possibili.

Il diffondersi di questi arredamenti anche per l'ampia illustrazione che la stampa ne fa, vale a formare una nuova mentalità sulla casa moderna che è sperabile possa divenire anche quella delle più modeste classi della popolazione alle quali dicemmo servì da modello in ogni tempo nei limiti delle rispettive possibilità la casa dei più ricchi.

E questa speranza non dovrebbe essere nè vana nè di lontana attuazione.

L'arredamento moderno pare più di ogni altro vicino alla possibilità di una realizzazione per tutti i ceti quando si consideri la base di funzionalità che esso impone alla pur necessaria estetica. Quando ideale di bellezza era un involuto barocchismo di forme e ostentazione di materiali, l'imitazione dell'arredamento delle case dei ricchi fatta nei mobili da poco prezzo generava aspetti di grottesco perchè al soddisfacimento di una funzione di rappresentanza e sfarzo e decoro richiesta giustamente ai primi dalle condizioni di vita dei ricchi, non corrispondeva con simili arredi il soddisfacimento delle necessità di classi più modeste.

Ma oggi che questa funzionalità è presa come base di una nuova bellezza, ogni arredo per ogni destinazione può essere originale e indipendente da modelli già esistenti aventi altra origine e funzione. Per questo oggi può esistere il mobile e l'arredo per la casa popolare non inferiore per una sua nuova bellezza all'arredo e al mobile della casa signorile. Occorre abituare il pubblico a questa nuova estetica e a preferirla al barocchismo del falso mobile ricco col far conoscere i modelli dei migliori mobili moderni nelle mostre, illustrazioni e nei film.

La funzionalità, in quanto espressione di aderenza alla vita, è intesa prontamente, se pure inconsciamente, anche dalla sensibilità dei meno evoluti; tanto più facilmente poi quanto più la proporzione dettata dall'artista è pura e quindi capace di soddisfare più universalmente a dei bisogni estetici.

In questo programma di diffusione quale è il pensiero e la posizione delle autorità e degli Istituti che si occupano dell'alloggio popolare? Occorre dire con estrema franchezza che si è vissuti fino ad oggi in un equivoco fondamentale che, se non verrà superato minaccia di impantanare tutti gli sforzi anche se volonterosi e onerosi compiuti nell'ultimo ventennio.

La casa popolare conserva ancora troppe eredità del concetto della casa borghese di reddito, nella quale i locali non avevano precisa destinazione onde prestarsi alle necessità variate richieste dal mobilio (talora si faceva il salotto dove sarebbe stata meglio una camera da letto perchè il buffet in falso '600 non entrava in nessun tratto della parete). Tutti gli sforzi di chi si occupa o sovvenziona le case popolari sino ad oggi e salvo forse uniche eccezioni, si arrestavano alla consegna delle costruzioni finite ai singoli affittuari. Quando nella migliore delle ipotesi si è preveduto una precisa destinazione di qualche arredo nei locali, essa si limita a quelli fondamentali del gabinetto e della cucina.

Il tipo dei mobili e la loro destinazione negli altri ambienti sono lasciati all'arbitrio dell'inquilino. Comincia con ciò il progressivo annientamento degli sforzi sociali di chi ha sovvenzionato o costruito queste case.

Le condizioni di igiene sono fondamentalmente e successivamente peggiorate da: presenza di polvere dietro e sui mobili troppo intagliati o troppo alti e inamovibili e che malgrado ogni buona volontà non possono essere giornalmente puliti; zone d'ombra generate dagli stessi; necessità del riposo di parecchie persone nello stesso letto perchè la casa, non concepita coi mobili, non ne può contenere un sufficiente numero; limitazione dello spazio di circolazione e di gioco dei ragazzi per l'ingombro di mobili inadatti. A questo aggravarsi delle condizioni igieniche si aggiungano le questioni di ordine morale quali la necessità di convivenza continua in uno stesso locale; l'impressione di soffoco che certa mobilia dà per le sue dimensioni decorazioni o per il colore.

Si aggiungano poi le difficoltà a conservare l'ordine in una casa nella quale sia un arredamento irrazionale, per tacere poi dell'inconveniente del trasloco dei mobili da una casa all'altra secondo le vicissitudini del lavoro o pel veloce aumento dei componenti della famiglia.

Se questa cattiva funzionalità degli arredi può esere resa meno gravosa nelle case borghesi dal servizio di domestici, dall'impiego di macchine e dalle più ampie dimensioni dei locali diviene fattore di gravi malesseri nelle case popolari dove il numero degli abitanti è maggiore, e le persone che si dedicano al governo della casa sono talora anche altrimenti occupate.

Occorre oggi giungere alla concezione della casa popolare totalitaria, concepita per un determinato mobilio particolarmente studiato per essa.

Tali alloggi dovrebbero avere soltanto armadi a muro, in modo da limitare l'ingombro dei locali e rendere più facilmente ordinata la casa e meno gravoso il trasloco da una casa a un altra. L'arredamento mobile necessario si limiterebbe quindi a sedie, tavoli, poltrone e letti. Gli armadi dovrebbero essere costituiti in modo da essere facilmente lavabili, magari formati da casellari metallici intercambiabili e componibili. Coll'abbassarsi dell'altezza dei locali che potranno essere portati a 2.70-2.80, come l'esperimento fatto alla Triennale nella casa popolare felicemente dimostra, questi armadi potrebbero essere anche in tutta altezza del locale quando si desse particolare destinazione alla zona alta di essi (ripostiglio di abiti non di stagione, coperte, ecc.) Questa concezione dell'arredamento che sarà ineluttabilmente per certi mobili la concezione diffusissima dell'immediato domani, deve essere ora attuata come programma minimo attraverso una standardizzazione delle misure e delle funzioni del mobile delle case popolari.

Occorre creare per ogni mobile uno schema tipo di dimensioni unitarie in base alle quali possano essere progettati gli alloggi tipo dei nuovi quartieri.

La posizione di una porta, di una finestra, che viene fissata oggi ancora in modo assolutamente casuale 5 cm. più a destra o a sinistra di quello che l'utilizzazione di un certo tratto di parete per un certo mobile richiederebbe, potrà avvenire con sicurezza ed economia in base alla conoscenza di tutte le possibilità di destinazione che quel tratto di parete avrà (se per il mobile di cucina occorre spazio tanto, se per quello della camera spazio tanto, ecc. ecc.). Questo mobilio avrà per caratteristiche: la semplicità delle forme; la standardizzazione delle dimensioni in relazione alla destinazione funzionale e ai sistemi di costruzione di ogni singolo mobile; l'impiego di legnami vari e naturali e quanto più possibile prodotti dalla nostra industria nonchè di speciali materiali di rivestimento come linoleum, vernici lavabili, legni artificiali ed altro.

La diffusione di questi arredi presso gli inquilini delle case popolari, oltre che coll'opera di propaganda svolta ad esempio con esposizioni permanenti di mobilio popolare fatte presso le Sedi degli Istituti, potrà avvenire con particolari facilitazioni di pagamento e con i sussidi che gli Istituti stessi potranno dare.

Occorre considerare che, dato il particolare fine che si raggiungerà, di maggiore sfruttamento dei singoli alloggi con parità o miglioramento delle condizioni igienico e psichico morali degli abitanti, rientrerà nel programma degli Istituti delle case popolari il favorire questa diffusione. Un altro provvedimento che sarebbe di assoluta efficacia per l'inizio dell'impiego del mobile moderno fra il ceto operaio, sarebbe l'istituzione di premi di nuzialità o di merito demografico consistenti in arredamenti parziali o completi dell'alloggio popolare. Con questo mentre si provvederebbe nel modo più pratico e realistico ad allievare il più importante ed immediato ostacolo che rende difficile la formazione di nuove unioni nel ceto operaio, si orienterebbero i futuri sposi verso l'estetica e l'etica della loro nuova casa, favorendo ad un tempo lo svolgimento completo del programma tecnico e sociale degli Istituti per le Case popolari.

PIERO BOTTONI

NOTE SULL'ARREDAMENTO DEGLI ALLOGGI POPOLARI ALLA TRIENNALE

(dalla relazione tecnica dei progettisti Architetti E. A. Griffini e P. Bottoni).

L'arredamento fu studiato in base ai principi esposti nell'articolo precedente con tipi di mobili di serie unificati nelle misure costruttive, secondo le dimensioni correnti dei legnami e i moduli richiesti dalla funzione nella casa del mobilio stesso. Attorno ad elementi costruttivi unificati furono create delle semplici e numerose variazioni di alcuni elementi secondari (essenze - tinte - sportelli - cassetti, ecc. ecc.) questo permise di determinare una larga serie di tipi e conferire varietà di aspetti ai mobili, pur conservando ad essi la possibilità di restare nei limiti economici richiesti.

CORSIVO N. 17

Dedichiamo molto volentieri alla questione delle case popolari una così nutrita serie di pagine. In un momento come questo in cui nelle esposizioni ci si fa perdere tanto tempo per considerare il problema edilizio del borghese ricco (villino), problema che non importa un fico alla massa dei visitatori, quest'interessamento di «Quadrante» per la casa del popolo ha un significato, e sta a dimostrare quanto ci preoccupino i problemi determinatisi sulla via del Fascismo.

Purtroppo la «Triennale» sembra messa insieme per riempire di insoddisfazione il visitatore: abbiamo detto che è come un film della «Cines»; aggiungeremo, ora, che la «Triennale» è come un arrosto con fumo, l'arrosto per un centinaio di persone, il fumo per centinaia di migliaia di persone.

Noi non vogliamo l'arrosto per tutte le centinaia di migliaia di persone: ma siamo d'avviso che è perfettamente inutile chiamarle a banchetto per offrir loro il fumo. Perchè per la maggioranza del pubblico certe case costruite all'infuori di ogni realtà economica presente, il pezzo unico di ceramica, il mobile da ventimila lire sono fumo. Fumo fastidioso. Sono questi i motivi che ci inducono a ritenere il criterio con cui si è allestita la grande esposizione un criterio errato, un criterio da architetti frequentatori di un salotto dove non si parla che del palco alla «Scala», di berline a tre posti, dell'impossibilità di trovare una cuoca che sappia anche il sanscrito, di Patou, di cagnolini, e della noia della villeggiatura.

Siamo acidi. No: siamo, vogliamo essere acidissimi. Con l'andare del tempo, con l'assistere alle molteplici incomprensioni dello spirito del Fascismo da parte delle sfere cosidette responsabili nel campo dell'estetica, il più rappresentativo della storia, noi diventiamo sempre più acidi.

Ecco perchè noi mettiamo in rilievo il problema architettonico della casa popolare; e in questo stesso numero il problema del teatro di ventimila posti. Il punto di partenza di una grande architettura è, in un'epoca come la nostra, nell'architettura utilitaria. Si parte dal popolo. Ciò si capisce anche traverso la considerazione della rivoluzione popolare di Mussolini: «andare verso il popolo».

L'abbiamo detto in «Quadrante 1»: «non ci proponiamo di lusingare cuori teneri, ma di picchiare su teste dure».

P. M. B.

IMBORGHESIMENTO DEL RAZIONALISMO

Quando, nel 1927, si creò in Italia il movimento razionalista esso aveva tutta la parvenza di essere innanzi tutto un movimento anti-borghese, di liberazione dai lacci del tradizionalismo impastato di luoghi comuni, frasi fatte, valori supinamente accetti, per una rivalutazione di quei puri valori dell'arte che sono l'economia dei mezzi, la linea, il colore, il volume, la materia, l'esaltazione della vita; perciò cooperai alla creazione di questo movimento con la stessa passione che avevo messo in tempi ancora più remoti nel prendere contatto con il futurismo.

Tutto poteva far credere a un rapido mettersi a passo con le teorie dell'architettura come fatto sociale, un iniziare la lotta contro i concetti di decorativo e di retorico-monumentale, un volere inquadrare le idee in un qualche sistema estetico, un volere liberarsi dalla vuota scolasticità, un volere portare il problema architettonico dalle aride diatribe formali a un più sostanzioso fatto morale e lirico.

In definitiva pareva si dovesse giungere a un atteggiamento antiborghese nel campo intellettuale, atteggiamento tenuto in una linea non romantica ma ragionativa, unica consentita a una architettura che aspirasse a essere manifestazione della vita e della mentalità attuali.

Seguirono anni di lotta, articoli, conferenze, esposizioni, prime realizzazioni, e tutti gli occhi si fissarono su l'architettura razionale che fu all'ordine del giorno; di essa tutti cominciarono a occuparsi, con entusiasmo e con ferocia.

Non farò qui una storia del movimento razionalista, chè questo articolo tende ad altri scopi. Quello che interessa fissare è la situazione attuale di tutto questo, e vedere quanto delle primitive premesse, praticamente, è rimasto in piedi, quanto è stato mantenuto di questo atteggiamento anti-borghese, e di questa primitiva posizione di chiarificazione e di denudamento che al principio pareva dovesse avere il razionalismo.

Sembra che ben poco abbia resistito all'opera di assorbimento che i mediocri hanno svolto sotto la minaccia della moda e il pericolo di non trovarsi al corrente. Poche le opere veramente sane e chiare eseguite in gran parte dagli architetti dell'Italia settentrionale, pochi gli scritti che abbiano rispecchiato questo desiderio di chiarire, scarnificare, senza indugi con fermezza e durezza, desiderio che è uno dei più tipici attributi dello spirito moderno.

Oggi che i nostri ex-assistenti di scuola, una volta così ligi alle sagome e così poco disposti a tollerare nuove soluzioni architettoniche, fanno del razionalismo (specialmente quando si tratti di villini al mare) e ne vengono premiati; oggi che gli accademici premiano progetti di architettura razionale (magari per poi dare, con questo fatto, maggior agio alla celebre «opinione pubblica» di accanirsi contro tale architettura), oggi che in tutte le vetrine di mobili troneggia il cartellino «stile 900», oggi che dei comittenti vi dicono «mi faccia una facciata novecentista, ma senza troppe stramberie» e vi impongono contemporaneamente una pianta idiota; oggi infine che tutti i segni sembrano affermare che il razionalismo ha vinto, si corre il rischio di affogare nel più melmoso pantano di idee borghesi.

La polemica si trascina in un campo di interessi pratici dando tutta la impressione di essere un fatto puramente professionale; il gusto della tempera, del bel disegno, della trovata, si affaccia spesso in progetti di giovani che erano partiti con l'intenzione di distruggere questi pseudo-valori. Tutto il vasto problema dell'architettura come fatto sociale non è stato mai affrontato con quella decisione e profondità che tale quesito richiederebbe, mentre il retorico-monumentale si riaffaccia, e anche il decorativo: i due celebri mezzucci «pour èpater le bourgeois». Sarebbe difficile chiudere in un qualsiasi sistema estetico le ragioni addotte dai razionalisti, e quelle dei loro avversari, a meno che non si voglia intendere per ragioni estetiche le risibili questioni archi-piattabande che due molesti cultori e amatori di architettura hanno sollevato con grande accompagnamento di stampa.

Tutto questo credo dipenda da un imborghesimento del razionalismo, che a mano a mano, insensibilmente, si è andato a conformare alla mentalità degli oppositori, i quali poi a loro volta, preso quanto di appariscente, di superficiale, di «alla moda» vi poteva essere nel nuovo indirizzo architettonico, lo trasformavano in uno «stile», adagiandovisi comodamente.

La mentalità borghese tutto corrode, tutto rende facile e piano, sorretta in questa opera dal dilettantismo e da certo giornalismo; essa è pronta ad accettare in un vaso da notte certe forme che non accetterebbe in un quadro di Picasso; questa mentalità riduce tutta l'estetica all'essere piacevole o non piacevole, simpatico o antipatico, divertente o noioso, e la farsa diviene dramma quando gli artisti cominciano ad aggirarsi in questo ordine di idee, divengono accomodanti, finiscono con il fare dell'arte il trampolino di lancio per la loro carriera, riducono il dibattito sui principii artistici e morali a un seguito di polemiche sui concorsi e sull'appannaggio dei lavori, ritornano al disegno e alle trovate come elementi di giudizio architettonico, abbandonano le loro idee in mano di dilettanti, magari un giorno da loro stessi rifiutati ad una mostra perchè dimostranti chiaramente la loro incapacità a tradurre in forme il pensiero architettonico attuale.

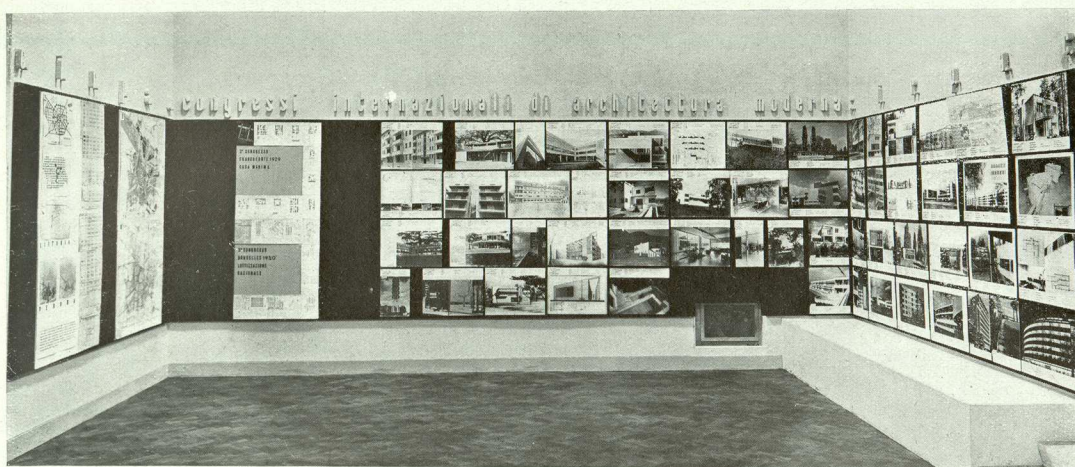
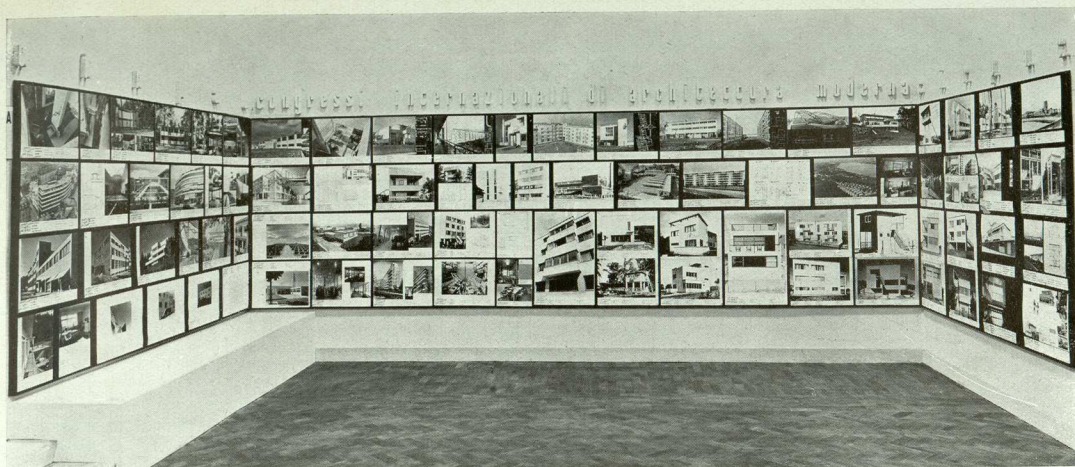
Allora si comincia con la storiella delle forme «italiane» e si mettono in primo piano questi valori subordinando loro quelli, bene in maggiore grado impellenti, dell'adesione allo spirito contemporaneo, e con questo ultimo atto la mentalità borghese trionfa e si forma lo «stile».

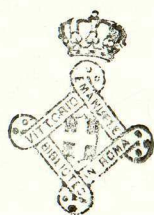
Il processo è lampante nella sua fredda evidenza: tra qualche anno il razionalismo in Italia sarà Piacentini, solo che egli faccia avere qualche altro premio, ai giovani accodati; avremo quello che si dice «una architettura in cui le forme moderne sono contenute nello spirito italiano della tradizione, in cui il senso del monumentale non è disgiunto da quello dei problemi pratici, dove i decoratori e gli artigiani trovano campo ad esercitare il loro talento, la pietra da taglio ritorna alla sua funzione di signorile rivestimento... ecc. ecc.». Mi sembra che il quadro fili. Non mi si accusi di pessimismo.

Se fossi pessimista non avrei scritto questo articolo perchè avrei ritenuto il male così profondo da rendere vano ogni richiamo alla realtà.

Perciò questo mio articolo non vuole essere corrosivo. So benissimo che vi sono nel nostro campo giovani energie che non si sono fatte prendere da questa lebbra e l'essenziale è in fondo questo, chè il numero ha sempre avuto poca importanza in arte. Vorrei solo mettere in guardia i più contro il pericolo di venire assorbiti e mettere in luce i fenomeni negativi del movimento razionalista o funzionalista chi dir si voglia: perchè i più dotati assumano un atteggiamento di maggiore intransigenza e svolgano opera bene decisa di chiarificazione di valori. E questo è quanto oggi occorre.

VINICIO PALADINI

UFFICIO

V Triennale - Sala dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna (C.I.R.P.A.C.).

UFFICIO ....

(R I S T A M P E) INAUGURAZIONE DEL I CINE CLUB ROMANO

Cinque o sei anni fa m'era avvenuto di scrivere sopra un giornale di Roma:

«*La ragione principale per la quale non esiste ancora, non può esistere ancora, una grande poesia del* film, *è questa: che la cinematografia ha potuto essere una professione prima d'aver tempo d'essere una passione. Se la cinematografia decadrà tanto da disgustare il pubblico, e che a fare dei* film *si guadagnerà poco o niente, e che l'inventore di* film *correrà il rischio della fame, allora finalmente si potrà avere qualche gran poeta del cinematografo*».

Era esagerato, era impraticabile, era romantico; ma c'era molto di vero e quasi di profetico.

Anche senza pensare a perchè l'industria cinematografica è morta, anche a occuparsi solo del momento presente, cioè della benedetta Rinascita, debbo confessare che tutto l'insieme della cosa (in cui intendiamoci, spero e confido fermamente) mi dà per il momento un senso di soffocazione. La Rinascita non è ancora nata, ma soffoca forse già. Di che cosa? Soffoca di milioni e di competenza.

Mentre tutti ne parlano, tra coloro che veramente se ne interessano ci sono due modi diversissimi di intenderla: modi opposti, addirittura nemici; ma non lo hanno mai dichiarato. Dichiararlo ora coraggiosamente può essere antipatico ma provvidenziale; poco più tardi potrebbe essere troppo tardi. Parole oscure? Le chiarisco subito. Ci sono, dunque, due modi di intendere le intenzioni racchiuse in questa formula promettente e compromettente, «Rinascita del Cinema Italiano». Una volta il nostro cinema era in fiore, se non come arte, come industria; e subito vergognosamente decadde. Ed ecco oggi, presentandosi l'occasione propizia (decadenza piena del cinema americano da una parte, e dall'altra la ferma intenzione del Regime di aiutare con ogni sforzo la nostra ripresa) tutto il vecchio mondo cinematografico crede che Rinascita voglia dire tornare al punto di prima, cioè tornare a far quattrini come li avevano fatti allora, con gli stessi mezzi, con le stesse formule; e per naturale conseguenza (se medesime cause hanno medesimi effetti) tornare a respingere subito il cinema italiano nel nulla. Questa è la *loro* Rinascita: «loro» intendo, degli industriali puri, e dei loro aventi causa, i *competenti*. Tutto questo con l'arte non ha niente a vedere, anzi. La rinascita del nostro *film* come arte — *e solo se risorge come arte risorge seriamente e durevolmente anche come industria* — la rinascita (e perchè ormai non diciamo con coraggio la *nascita* del *film* italiano?) non può essere compiuta che dagli altri, dai nullatenenti, dagli incompetenti: da noi.

Naturalmente, per conquistare la vita bisogna nascer poveri e diventar ricchi, cominciare incompetenti ma non rimanere tali. E qui occorre una grande attenzione. La tragedia delle realizzazioni umane ha sempre oscillato tra questi due abissi: la incompetenza e la competenza; tutte e due ugualmente esiziali. L'incompetenza è un guaio; ma quando si è fatta competenza in breve indura, si cristallizza, diventa presuntuosa, ingombrante, testarda, sorda e perfettamente sterile. Prima (incompetenti) si cadeva nel vuoto; poi (troppo competenti) si dà con la testa in un muro.

Come vedete sto facendo delle gaffe. Ma la gaffe d'oggi è la verità di domani. Noi rinnoveremo il cinema nostro a furia di gaffe e di fegato. Tuttavia possiamo limitare la portata della gaffe più grossa. Non diciamo dunque che il cinema moderno voglia la povertà piena e assoluta; non si costruisce una casa sulla carta, come un poema. Diciamo che anche i capitali è necessario che siano nuovi, che siano coraggiosi, che siano *incompetenti*. La storia del teatro dovrebbe averci insegnato, mostrato a nudo, come la questione del capitale s'innesti in quella della competenza. Il capocomico che aveva guadagnato una volta centomila lire con un dramma ov'era una scena d'amore al secondo atto e un colpo di revolver al terzo, non saprà mai capire di più; e butterà via quelle centomila lire e chi sa quante altre, per correr dietro a drammi che continuino ad avere la scena d'amore al secondo e il colpo di revolver al terzo; e in nome di quella sua incrollabile competenza non arrischierà dieci lire se un giovane autore gli portasse il «Sogno d'una notte d'estate». Stiamo in guardia dagli uomini d'affari. Tutti coloro che hanno fatto bancarotta erano espertissimi uomini d'affari. Il cinema italiano ha fatto bancarotta a forza d'uomini d'affari, d'uomini furbi, affiancati dalle famosissime «competenze tecniche».

Se il *Cineclub* arriverà a fare lui dei filmi, sarà sua ambizione fare dei filmi poveri. Io non cado in deliquio quando mi dicono che un film è costato cinquanta milioni, tutt'altro. Quarantanove milioni e mezzo di meno e un grammo d'intelligenza di più: ecco quel che ci occorre: di intelligenza, cioè di libertà e coraggio. E' meglio fare venti filmi da cinquantamila lire (che come sapete è una somma da ridere) che farne uno da un milione.

MASSIMO BONTEMPELLI 1929

Queste parole le ho scritte quattro anni sono, alla vigilia della grottesca dissoluzione dell'«Ente per la cinematografia italiana». Le ristampo oggi, al domani della grottesca abdicazione della «Cines». Quale occasione avrò di ristamparle tra altri quattro anni?

M. B.

CORSIVO N. 18

Gli uomini sono portati: ad atteggiarsi, a vestirsi, ad ammobiliare le loro case, ecc. (e perciò in certo modo a vestire il loro tempo) secondo i gusti e le apparenze degli spettacoli teatrali che frequentano.

Ciò, quanto agli atti, accade soprattutto nel fare l'amore e nel litigare, che sono le due operazioni più colorite e caratteristiche della vita umana (e sostanza principalissima di tutto il teatro di tutti i tempi). Certo le consuetudini dell'amore sarebbero molto diverse (tranne in alcuni atti fondamentali immutevoli, che sogliono rimanere segreti e perciò non hanno efficacia sullo stile dell'epoca) se non esistesse tutta una secolare letteratura teatrale su quel dilettissimo argomento.

Lo spettacolo d'oggi è ancora (nonostante gli sforzi della Cines*) il cinematografo. L'invenzione più originale del cinematografo è stata il «primo piano».*

Ed ecco il «primo piano» dal cinema è entrato nella vita. Guardatevi attorno nei caffè, nei teatri, al passeggio; vedrete le donne e le giovinette intente di continuo a manovrare con lentezza i Primi Piani dei loro volti. L'uso delle mosse rapide, delle occhiate fulminee, delle risate squillanti, è passato e antiquato: oggi il mezzo sorriso increspa languidamente il labbro, e l'occhio volge con fatalità da destra a sinistra in un movimento spossato. Sono i Primi Piani della vita femminile del nostro tempo. L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da passeggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter tenere in continua efficienza il Primo Piano.

M. B.

(RISTAMPE)

UNE ENTREVUE AVEC M. MUSSOLINI

Dalla « Revue Mondiale » di Parigi, maggio 1933.

M'étant rendu en Italie pour faire, sous les auspices de la Confédération Nationale des Artistes, une série de trois conférences sur l'art de notre temps, j'arrivais à Rome à minuit, en compagnie du peintre Hosiasson. Attendu à la gare par M. P. M. Bardi, le critique italien qui dirige avec Massimo Bontempelli la jeune revue *Quadrante*, j'étais convié à venir le lendemain matin avant 9 heures à la « Galleria d'arte di Roma », où M. Mussolini devait inaugurer en petit comité une exposition de jeunes peintres argentins. La « Galleria d'arte di Roma », galerie des Syndicats dont Bardi assume la direction, est située via Vittorio Veneto. Fidèles au rendez-vous, s'y trouvaient réunies trois ou quatre personnes, parmi lesquelles S. E. Bodrero, ainsi que M. Antonio Maraini, le sculpteur bien connu.

M. Mussolini arriva à 9 heures. Il a fait lentement le tour de l'exposition. Il parlait avec son entourage. Je lui fus présenté dans une des salles de la Galerie. Il s'enquit aussitôt du genre de conférences que je devais faire à Rome et à Florence. Je demandai au Duce de me recevoir pour lui exposer quelques-unes de mes idées sur l'humanisme dans l'art du XX siècle et sur le mouvement, dit du « Retour à Rome » qui se manifeste dans la peinture moderne. C'était un vendredi. M. Mussolini me pria de venir le voir au Palais de Venise lundi à 15 heures.

La visite terminée, M. Mussolini, un paquet à la main, descendit l'escalier et, avant de monter en voiture, s'entretint durant quelques instants aves ses familiers sur le trottoir d'une des artères romaines les plus cosmopolites et sous les yeux d'une foule d'Amèricains groupés devant l'agence des Wagons-Lits. Une atmosphère de franche camaraderie et de cordialité avait régné au cours de la visite du Duce. Le service d'ordre était inexistant. Du moins était-il invisible.

Telle fut ma première impression du « Dictateur Romain ». C'était une impression empreinte de grandeur et de simplicité. Au physique, M. Mussolini produit un effet de puissance contenue. Il affronte son interlocuteur le torse projeté en avant et il le dévisage de son regard en vrille. Ses gestes sont ordonnés. Ce sont des mouvements essentiels. Aussi l'image du *Capo del Governo* se fixe-t-elle pour toujours dans l'esprit de ceux qui l'approchèrent. Mais l'homme déborde les cadres de sa fonction. C'est un homme qui parle à d'autres hommes. Point de phrases toutes faites. Encore qu'il cherche ses mots, M. Mussolini parle un français très pur. Son style est laconique. Il est persuasif. Il est fait de formules lapidaires.

Dimanche une estafette du Ministère des Affaires étrangères m'apportait une lettre qui confirmait l'heure fixée pour l'audience. Cette lettre devait être présentée à l'entrée du Palais de Venise.

Mon intention était de soumettre à M. Mussolini deux projets bien distincts. Je désirais l'entretenir d'abord d'une grande exposition de peinture, de sculpture, d'architecture et d'art décoratif qui aurait pour objet de prouver l'ascendant exercé par la Romanité sur les hommes de la génération de Goethe, de David, de Canova et de rattacher le néo-humanisme, tel qu'il se manifeste aujourd'hui à Paris au mouvement classique du siècle dernier. Il s'agissait, somme toute, de démontrer que l'art contemporain, ayant bouclé la boucle, revenait à ses sources. Je désirais proposer également à M. Mussolini la création à Rome d'une Ecole des Beaux Arts dont l'enseignement basé sur des principes purement professionnels respecterait la libre évolution de chaque individu tout en lui fournissant une armature technique et spirituelle. Cette Ecole destinée, du moins en grande partie, aux artistes étrangers, permettrait à Rome de devenir un foyer d'art vivant. Je fonde les plus beaux espoirs sur une Ecole romaine qui façonnerait les êtres et qui les obligerait à prendre conscience d'eux-mêmes. Rome représente pour moi un principe d'universalité. Un art européen issu d'une Ecole telle que je la concois, ne serait pas un art académique dépourvu de personnalité ethnique et nationale. Ce serait une forme d'expression adéquate aux besoins de chaque peuple mais fondée sur la reconnaissance d'une filiation commune. Je voulais dire au Duce que l'art romain antique avait été, à mon très humble avis, le signe et le premier vocable de l'âme européenne. Cet art fédératif était un art de cadres. Grand accoucheur des dialectes nationaux, italiote dans l'ancienne Italie, gaulois dans les Gaules, ibérique en Espagne, il ne perdait jamais sa qualité d'art romain impérial. Rome modelait l'Europe à son image. L'Europe pétrie par Rome s'identifiait en elle.

M. Mussolini m'a fait l'honneur de m'écouter. Le Duce n'a pas, que nous sachions, revendiqué le titre de protecteur des arts. Mais il estime que l'art est une fonction vitale. L'Etat démocratique tolère l'art, tout en le méprisant. L'Etat corporatif, l'Etat hiérarchisé qui oppose à la loi mécanique de la majorité, une échelle de valeurs purement qualitatives, ne réserve pas à l'art une place spéciale, mais l'incorpore dans son plan, dans son ordre et dans sa sphère d'action. L'art cesse d'être un vain divertissement, une abstraction ou un article de luxe quand la vie tout entière revêt le caractère organique et logique d'une oeuvre pensée et sentie avec force. L'art redevient alors une partie intégrante de la Nation et de la Société....

Le lundi à 15 heures je me suis présenté au Palais de Venise. Avant et après M. Emile Ludwig, trop d'écrivains ont évoqué les fastes de l'austère Résidence de M. Mussolini pour qu'il soit nécessaire de revenir sur ce thème. Sans doute le cadre est-il inoubliable. Le Palais de Venise a l'aspect d'une place-forte. J'y pénètre par une vaste porte cochère que gardent deux factionnaires. Un agent en civil qui n'est peut-être qu'un quelconque fonctionnaire de la Présidence du Conseil salue à la romaine, examine mon carte et me conduit jusqu'au premier étage par un escalier de dimensions modestes, mais de nobles proportions. Cet escalier de pierre ne comporte aucune décoration. Ses murs sont nus comme ceux d'un chemin de ronde. A l'étage un huissier ouvre la porte. Je traverse une enfilade de pièces meublées, très sommairement. Ces pièces, belles par leur architecture, forment un milieu propice à la méditation. On y respire un silence monastique. Ce silence contraste avec l'agitation

UFFICIO

de la plupart des ministères romains et aussi étrangers. A l'aller, au retour, et pendant les six minutes d'attente qui me furent imposées, je n'ai vu, ni entendu personne, en dehors des huissiers de service. C'est incroyable et pourtant c'est ainsi. En attendant que M. Mussolini veuille me recevoir, et escomptant une attente bien plus longue, je regarde les oeuvres d'art contenues dans la salle. Il y a là quelques tableaux anciens et surtout des vitrines recélant des émaux.

Un autre huissier salue à la romaine et m'informe que le Duce m'attend. Il ne me reste désormais qu'à le suivre.

Une porte qui s'ouvre sur un espace trop haut et trop profond. A l'autre extrémité de cette salle gigantesque, dont il est le seul pôle d'attraction, derrière un bureau placé dans un coin, se tient M. Mussolini. Son bureau est vierge de toute paperasse.

Il me faut à présent traverser l'étendue qui me sépare du Duce. Cette étape ne laisse d'être troublante. L'effet paraît bien ménagé.

M. Mussolini ne m'a pas dit bonjour. Il m'a offert un siège et, sans autres préambules, il est entré dans le coeur du sujet. Je lui avais donné mon dernier livre le jour de la présentation. Il me pria de le lui résumer. Le Duce parle sans se presser. Il articule distinctement chaque parole. Lorsqu'il écoute, il n'interrompt jamais son invité.

J'ai dit à Mussolini que l'art contemporain, sans revenir en arrière, devait sortir du douloureux dilemme de la révolution et de la réaction. J'ai fait discrètement allusion au cas de l'Italie, violant la règle du jeu et infirmant une loi historique, celle du matérialisme défini par Karl Marx. Entre le communisme et le capitalisme, cette parodie de l'individualisme, entre l'anarchie et la contrainte aveugle, l'Italie avait trouvé la *Terza via; l'individu y est libre, mais régi par la loi du groupe*. Ces mots, cités de mémoire, ont été prononcès par M. Mussolini. Je convins volontiers qu'une telle indépendance était une sauvegarde et qu'elle prémunissait l'homme, ce « roseau pensant »: 1) contre l'égocentrisme; 2) contre le danger d'une désagrégation dans la masse anonyme qui l'absorbe et qui l'anéantit, dès qu'il tente de sortir de sa tour d'ivoire.

Revenant à l'art, j'insistai sur la nécessité où se trouvait le peintre du XX siècle, de retrouver le sentiment de l'homme. La fin d'un cycle, la faillite d'une civilisation, fondée sur des idées abstraites, sur des doctrines et sur des théories, nous imposent de nouveaux devoirs. L'homme, en dernière instance, a recours à la mesure humaine. Je citai une phrase d'Henri Bergson qui envisage la vie comme la ligne d'une spirale dont les cercles concentriques passent d'un plan dans un autre. M. Mussolini me fit remarquer que la formule du mouvement en spirale avait été empruntée par Bergson à l'Italien Vico. Il s'enquit aussitôt du dernier livre de Bergson: *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion.*

M. Mussolini lit tout. Notre ambassadeur, M. Henry de Jouvenel, me disait qu'il prenait connaissance journellement de toute la presse mondiale et que notamment aucun article publié sur les choses d'Italie par les journaux français (grands quotidiens de Paris et petites feuilles de province) n'échappait à sa curiosité et à sa vigilance.

Qui donc nous dira comment M. Mussolini trouve-t-il le temps pour lire ou pour faire lire (ce qui revient au même) une semblable quantité de gazettes? Qui nous dira quelle est son organisation? J'ignore si M. Mussolini est entouré ou non. Et je veux l'ignorer. Je n'ai vu au Palais de Venise que lui et les gens de maison.

S'il fait lire les journaux, ce qui paraît probable, le Duce lit les livres lui-même. Il en lit plus que n'en lisait Souday. Il lit des volumes écrits dans toutes les langues, car il est polyglotte. M. Di Marzio m'a montré des dossiers contenant des ouvrages annotés de la main même du Duce, que le Cabinet du Chef du Gouvernement envoie pour comptes rendus à la *Bibliografia Fascista*. Il y a là des recueils de poèmes dûs à des débutants, des essais et de savants ouvrages d'économie et de sociologie.

Les rapports réciproque entre le Collectif et l'Individuel intéressent passionnément le Duce. Aussi, au cours de notre conversation, a-t-il nommé M. Julien Benda. M. Mussolini désavoue naturellement la thèse que celui-ci développe dans son livre: *La Trahison des Clercs*. Mais il s'enquiert de ses récents ouvrages. Je lui parle du *Discours à la Nation Européenne*. Le lendemain, M. Henry de Jouvenel qui avait cet essai sur sa table me promettait de le porter au Duce.

M. Mussolini a réservé un accueil favorable aux différents projets que j'avais cru pouvoir lui soumettre. Avant de quitter le Palais de Venise je rappelais au Duce que nos plus grands artistes: Poussin, Claude Lorrain, Ingres, Corot et tant d'autres avaient vécu et travaillé à Rome. Je lui disais aussi que l'orientation présente de la peinture française, c'est-à-dire le nouvel humanisme, était plus favorable au rapprochement artistique des deux peuples que l'Internationale de l'Ecole de Paris.

Le Duce approuva. L'audience était finie. (Elle avait duré trois-quarts d'heure). Je croyais rêver. Entre la visite des Ministres Britanniques et la Réunion du Grand Conseil Fasciste, M. Mussolini avait trouvé le temps de s'entretenir avec un critique d'art qui venait le voir à titre purement privé.

Je pense, dans mon for intérieur, que les malentendus entre M. Mussolini et les hommes politiques étrangers proviennent de ce que le Duce parle, agit et se comporte comme un être vivant, tandis que ses contradicteurs manient des idées générales et opèrent avec des entités. Cet homme d'action qui a la formation d'un intellectuel et le bagage d'un encyclopédiste, ne croit pas aux idées. *Les idées, c'est très beau*, m'a dit M. Mussolini, *mais derrière les idées, il y a toujours des hommes*. Or, les hommes politiques qui abordent M. Mussolini, sont, dans l'immense majorité des cas, des juristes ou des idéologues, incapables d'une vision réaliste et d'un contact direct avec les choses.

WALDEMAR GEORGE

CORSIVO N. 19

Carattere fondamentale dello spettacolo teatrale è la caducità. La danza è il teatro puro. Il teatro di prosa è chiaro soprattutto negli autori-attori (Molière - commedia dell'arte - Petrolini). I tragici greci erano degli allestitori e direttori di spettacoli.

Il tipo dell'autore-attore s'era ripresentato in tutta la sua purezza nel penultimo cinema (Charlot, Buster Keaton).

M. B.

RISPOSTA A TORREFRANCA

Caro Torrefranca, prima di rispondere alla tua lettera, pubblicata su *Quadrante* 2 avrei voluto rileggere la tua « Vita musicale dello spirito », ma il volume, che acquistai al suo apparire, mi è stato rubato e spero questa notizia ti farà piacere: non si rubano i libri che non interessano.

Sono stato lieto di apprendere dalla tua lettera tanti segreti della tua vita e nonostante la mia poca memoria ricordo che spesso abbiamo parlato insieme di musica, *dimostrando di amarla.*

Purtroppo io non riesco a decifrare la storia del mio passato, essa mi passa dinanzi agli occhi come una raccolta di pagine non numerate e messe in disordine da mano amica, forse per impedire ch'io le rilegga. Tu, caro Torrefranca, sei molto preciso nei tuoi ricordi, e sono lusingato dal racconto di tanti particolari che, qualora ti avessero lasciato indifferente, certo avresti dimenticato.

Anzitutto non so perchè io dovrei trovare strano che tu prenda in mano la penna per scrivermi una lettera. Una lettera si può sempre scrivere perchè è cosa viva e spontanea, mentre un « articolo » richiede uno sforzo che non sempre siamo in grado di sostenere, quindi comprendo perchè tu non desideri riprendere il tuo posto tra la critica quotidiana: le fatiche quotidiane non sono tutte piacevoli.

Per la prima volta mi fai pensare che *Canossa* fu una sconfitta, ma per quanto io cerchi di ricostruire nella mente il triste episodio di quel lontano anno 1914, non riesco a scoprirvi gli aspetti di una battaglia perduta.

Già allora il teatro mi appassionava; tuttavia, come chi cerca affannosamente la donna perfetta va quasi sempre a cadere nelle reti delle femmine più imperfette, così io, tutto preso dal teatro di Maeterlinck e di Gabriele d'Annunzio (ai quali certo non avrei osato chiedere la collaborazione) non riuscivo a trovare un dramma che corrispondesse al mio modo di sentire e i due « libretti » che musicai furono un pretesto per sfogare la mia italianissima mania melodrammatica. Come un volgarissimo innamorato m'illusi che fossero quello che non erano.

La sconfitta del Costanzi è stata una delle solite sorprese teatrali e soltanto oggi possiamo affermare che in quel momento anche il capolavoro avrebbe incontrato l'ostilità di un pubblico mai sazio di sentire il già sentito e di rivedere il già veduto. All'indomani di *Canossa* io non perdetti il mio tempo atteggiandomi a genio incompreso; e ricordo benissimo che le condoglianze di Arrigo Boito nonostante l'affetto che gli portavo, m'irritarono quasi (1).

Ho distrutto la partitura di *Canossa* nove anni dopo il suo insuccesso, cioè quando scopersi le sue deficienze drammatiche e il mio errore critico, confrontandola (nel 1923) coll'*Orfeide*, con le *Tre Commedie Goldoniane* e col *San Francesco d'Assisi.*

La distrussi quando il mio editore voleva acquistarla, pubblicarla e farla rappresentare! Tutto questo per farti capire che il mio teatro non è andato maturandosi in seguito alle varie avventure e disavventure, ma perchè doveva svilupparsi come si è sviluppato per mia soddisfazione, e ti dirò di più: non ho agito coscientemente per aderire a un programma estetico. Dopo le delusioni teatrali (tra queste il *Sogno d'un tramonto d'autunno* per circostanze speciali relegato in fondo a un cassetto) avevo abbandonato il dramma musicale, ma uno scenario e un effetto corale di un'opera scritta da un dilettante (1918), non so per quale effetto magico, risuscitarono in me improvvisamente tutti gli istinti melodrammatici, e nacquero le *Sette Canzoni.* Come tu saprai le *Sette Canzoni* sono state molto eseguite e molto discusse, ciò nonostante non è mia intenzione di parlartene come di un'opera da me concepita per sconvolgere il mondo melodrammatico. Ho notato che non tutti i musicisti le ignorano, ma mi rendo conto che il problema dell'opera in musica non vi è stato risolto. L'aver abolito il recitativo e affidato alle facoltà visive la comprensione del dramma non sono i soli mezzi che si possono adottare per il rinnovamento dell'opera in musica. Difatti io stesso nelle *Commedie Goldoniane* non ho potuto fare a meno del recitativo che, pur ridotto ai minimi termini, c'è; ma non voglio considerarlo una rinunzia. Chi non ha l'intenzione d'imporre un sistema non è costretto alle rinunzie: vive creando e crea vivendo.

Se mai, qualche intenzione più spiccata si afferma nel mio teatro ed è appunto quella di concentrare il soggetto in una azione che abbia un fondo musicale e di eliminare il più grande equivoco derivato dal pregiudizio che la musica possa intensificare l'espressione drammatica di una tragedia (o commedia) anche se essa musica vi figura come un'intrusa e non c'entra affatto. Dall'opportunistica ricerca del « drammatico » è nato il ridicolo melodrammatico, cioè sono andate man mano delineandosi quelle deficienze che nessuno vuole ammettere ma che provocano il disinteresse e, lascia che te lo dica, anche il disprezzo del pubblico per buona parte delle opere in musica.

Ti ringrazio per la fede che mi dimostri, ma parlandoti « di me » non credere ch'io sia di quelli che annunziano i propri capolavori. Preferisco confessarti i miei tormenti e la mia incontentabilità.

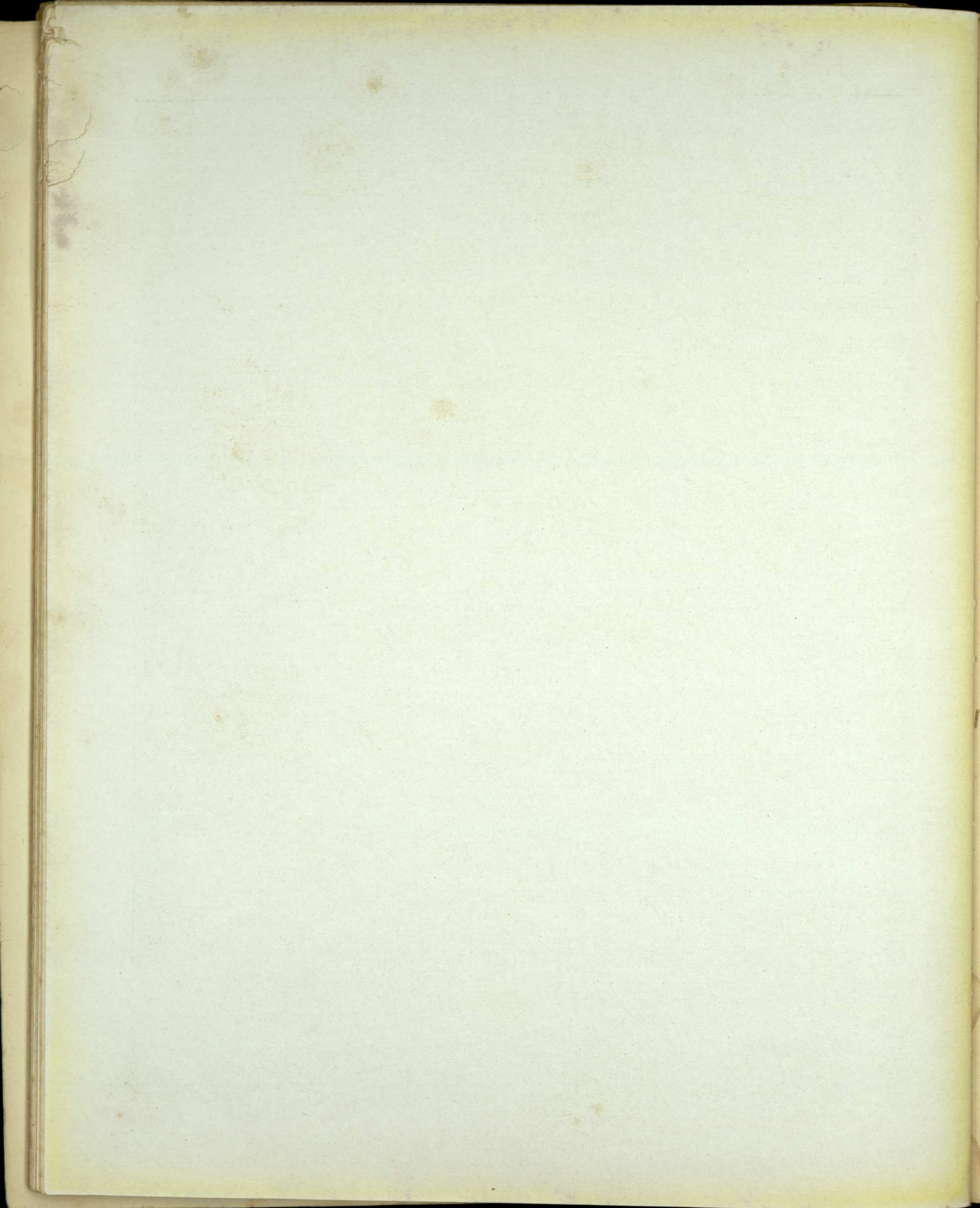
Dal 1923, nella casa di Asolo, io ho scritto nove drammi musicali in un atto — *Filomela e l'Infatuato, Merlino mastro d'organi, Il Mistero di Venezia* (Aquile d'Aquileia, Finto Arlecchino, Corvi di San Marco), *Il torneo Notturno* — e infine i *Trionfi d'Amore* (Castel Smeraldo, Mascherate, Giochi Olimpici) ebbene con terrore ho scoperto che questa mia ultima opera è « una ripetizione ». Di fronte al più grande pericolo: « *esaurirsi ripetendosi* », ho scelto un rimedio energico: nel cassetto dove riposa il *Sogno di un tramonto d'autunno* ho cacciato i *Trionfi d'amore,* lasciando così trionfare il mio amore per la vita vera e che non accetta le vie di mezzo: meglio morire che vivere in letargo. Come vedi anche in questo sono d'accordo con te: siamo stati giovani e lo siamo ancora.

Sull'espressionismo è un po' più difficile intenderci, come su tutti gli « ismi » che si sono andati cocendo a fuoco lento in questi ultimi anni. L'impressionismo ha fatto il suo tempo, ma rimangono alcuni capolavori che per virtù della loro forza espressiva dimentichiamo essere di origine impressionistica, come dimentichiamo appartenga al wagnerismo tutto ciò che nell'opera wagneriana non ha invecchiato. Io direi, per esempio, che Claudio Monteverdi è stato un grande espressionista, perchè non ha mai fatto dell'impressionismo, col proposito di manifestare una sua tendenza. Direi quasi che l'espressionismo è indispensabile come contrapposto al mutismo, cioè allo sterile va-

(1) « Le notizie che devo darle sono cattive: ho visto il Comm. Tito (Ricordi) ed ecco il risultato del nostro colloquio: egli aveva (è verissimo) il desiderio di udire il « Sogno d'un tramonto d'autunno » ma è rimasto funestamente impressionato dall'insuccesso del Costanzi e il desiderio è svanito.

« Ecco tutto ciò che dovevo dirle. No, ancora un'ultima parola, fa sempre bene sentirsela dire dagli altri anche se non se ne ha bisogno, ed è questa: coraggio.

« Milano, Marzo 1914, *suo Arrigo Boito* ».

Corrado Cagli "Preparativi per la guerra". Pittura murale alla V Triennale.

niloquio. E' possibile parlare tacendo, o esprimersi senza nulla esprimere? Certamente no, però in musica è ammesso l'oratore muto, il pittore cieco, il podista senza gambe, l'aquila senza ali.

Pure tu mi accusi, dopo aver accennato a Verdi e Bellini, di essere molto «anti» e dici che questo mi ha fatto del male ma anche del bene. Non ti capisco: che male può avermi fatto? Anzitutto ti ripeterò ch'io non ho mai sparlato di nessuno nemmeno dei miei «colleghi». E' stato un mio «amico» a denunziarmi come antiverdiano, perchè in un momento di grande malinconia gli ho confessato che ero costretto ad abbandonare il mio albergo di via Sistina a Roma, perchè un pianoforte meccanico ogni giorno mi perseguitava esasperandomi con la *Traviata* e il *Trovatore*. Credi a me, avrei sloggiato anche se mi avessero suonato l'*Orfeo* di Monteverdi o i *Maestri Cantori*. Se c'è qualcuno che non mi ama (forse sono in molti a non amarmi) per un maligno pettegolezzo, rinunzio alla stima di chi è inclinato a pensar male e crede che l'arte possa vegetare come certe piante costrette a rimanere «nane» perchè gli appartamenti della borghesia moderna son fatti di piccole stanze. Piccole le stanze, piccoli i cervelli. In quanto al bene che può avermi fatto l'antiottocentismo è un bene che auguro a tutti (1). L'arte a noi più lontana è la più vicina, come la generazione a noi più lontana è quella dei nostri genitori, dunque se tutti rinunziassero all'imitazione di quello che con successo è stato fatto mezzo secolo fa, ci sarebbe un'arte nuova, come c'è sempre stata quando colla morte dell'autore scompariva (sino alla riesumazione) anche la sua opera.

«Non soffocare l'arte nuova con quella del passato», soltanto questo io sono sempre andato predicando; e m'accorgo che in questo anche tu mi hai frainteso, ma non te ne faccio un rimprovero, se non altro perchè tu mi difendi da un'altra accusa; nemico della melodia! sciocchezze! nemico della *brutta melodia* caso mai e sono pronto a confessare che molte melodie mi ripugnano. Per oggi non voglio dirti di più su questo argomento.

Sono oltremodo lieto di sentirmi d'accordo con te sulla missione del Fascismo. «Il Fascismo ha messo ordine a tutto» tu dici ed è vero ma tu non credi «che il Fascismo possa trasformare certa gente che non è nè carne nè pesce». Gli anfibi musicali sono molti e anzichè impagliati nei musei di storia naturale li vediamo dappertutto farsi largo a colpi di gomito, perchè ingoiando usignoli e merli vivi riescono ad affascinare col loro canto ventriloquio anche gli uomini di spirito.

Ma più efficaci di una qualsiasi discussione su questo argomento sono le parole del Duce che *Quadrante* stampa in testa al suo secondo numero: «Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica e voi vedrete allora le platee affollarsi. Bisogna preparare il teatro di masse; il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone».

Ecco il solo avvenire del dramma musicale e, indirettamente, di tutta la musica, dunque anche questo problema si potrà risolvere soltanto per volontà del Duce il quale sa anche che «le necessità della vita sono crude e qualche volta riescono a logorare e deprimere l'ingegno».

Io spero, non ostante le svariatissime difficoltà, di resistere ancora un poco, almeno sino al giorno in cui il grande teatro sarà costruito per poter dedicare un'opera mia alle «passioni collettive» cioè alla nuova Italia. Intanto Luigi Pirandello mi ha dato la sua *Favola del figlio cambiato*. Sarò io il figlio cambiato?

Attendo il libro che mi prometti, ma non giudicarmi male: vorrei leggere quello che scrivi su di me, perchè la tua critica mi interessa, ma ciò non vuol dire che io desideri che altri leggano il tuo libro! Sono egoista? Forse un po' tiranno anche in questo, ma un tiranno melodrammaticissimo.

G. FRANCESCO MALIPIERO

(1) «*Ogni formazione è l'effetto d'uno sforzo contro le tendenze ricevute; si nasce dall'urto tra un padre e una madre, e ci si forma sforzandosi di liberarsi dall'uno e dall'altra.... La sola legge di sviluppo è la legge dell'ingratitudine. Verso le scuole fulguree ed effimere che scavarono l'abisso tra noi e l'ottocento, è urgente essere degli ingrati. Quanto alla grande arte del pieno secolo decimonono, occorre ricordarsi che l'ammirazione per i vecchi è spesso un glorioso pretesto degli impotenti. Guardando all'ottocento, il novecento deve cercare di esprimere anche controvoglia un atteggiamento sprezzante*». - *Così Bontempelli in* «900» *dell'autunno 1926, evidentemente esagerando per ragioni pedagogiche.*

CORSIVO N. 20

I due elementi eterni del teatro sono: il lazzo *e* il colpo di scena. *Il resto non ha importanza.*

E forse quelli sono i due elementi di tutta l'arte; anzi di tutta la vita.

M. B.

CORSIVO N. 21

Una forma veramente genuina di teatro deve comportare una certa dose di improvvisazione. In verità il nostro teatro dell'arte fu il più autentico teatro che la necesità dello spettacolo abbia saputo creare: in esso lo spettacolo diventa veramente un linguaggio, che è comunicazione spontanea e di forma immediata.

Quando l'uomo si è sentito «animale storico», allora s'è ribellato alla commedia dell'arte. Perchè l'animale storico è di sua natura avaro e pedante, e alla sua pedanteria e avarizia repugnava buttar via degli oggetti «quasi nuovi», e non possedere i documenti da conservare negli scaffali ben catalogati della storia dei generi letterari.

M. B.

CORSIVO N. 22

La società moderna ha dieci anni di vita; mentre i comici hanno imparato a recitare vent'anni fa, e non vogliono cambiare.

M. B.

CORSIVO N. 23

Pensate se il direttorio della «Triennale» ai trenta pittori reclutati per affrescare il palazzo dell'arte avesse detto:

— In questi muri celebreremo organicamente il primo Decennale: così e così.

Se così fosse stato anche il Podestà di Milano ci avrebbe pensato due volte a prepararsi a dare una mano di calce su quei muri.

In un'epoca di disciplina, di gerarchia, di unità come è questa del Fascismo, trenta pittori hanno dipinto senza unità (temi a vanvera, intonazioni diverse, stili differenti) e perciò senza disciplina, e senza gerarchie: tutti e trenta maestri; mentre i maestri dovevano essere due o tre, e gli altri aiuti, com'è sempre stato nella faccenda dei «muri ai pittori».

D'altra parte l'architetto del palazzo fu estraneo all'affrescatura: oh! tempi in cui l'architetto era pittore e scultore!

P. M. B.

LETTERE A QUADRANTE

Sulle recenti polemiche a proposito delle pitture murali della Triennale.

Cari camerati,

Se ripenso alla stagione che ha preceduto la «Triennale» e al clima di entusiasmo nel quale noi pittori abbiamo operato, per la prima volta dopo secoli, in numeroso gruppo sulle impalcature, stupisco che a tali fatiche sia seguita la stagione arida delle cicale. Così che mi vado sempre più convincendo che questo è il tempo che se i cavalli mettessero penne e volassero e la luna nuotasse alla foce dei fiumi, questi fatti soprannaturali non desterebbero l'ansia degli uomini e non scuoterebbero gli animi. Se non bastano ad attutire la eco degli avvenimenti l'accidia o l'egoismo dei contemplativi, nuvole sostano davanti agli occhi e gli orecchi sono ovattati. In questo clima di indifferenza difficilmente un albero può germogliare, piantare radici e dare frutti.

Molti fanno le cronache della Triennale come i cronisti le facevano per le battaglie e trascurando il valore trascendente dei fatti collettivi elencano i nomi dei «morti» e dei «feriti»: poi parlano di quelli che «si sono salvati» benchè i morti in battaglia sieno salvi come i vivi. Si trattava piuttosto di notare che avevano chiamato alle armi alcuni non nati. Si è perfino dovuto difendere dagli attacchi di gente che vive fuori dell'arte lo sforzo della pittura italiana di riguadagnare il prestigio delle pareti, pare ridicolo e assurdo: ma non è parso assurdo in seno alle polemiche più recenti.

Ora io che ho vissuto l'impresa e ne so lo spirito, credo che a tutti coloro che considerano fallito il gesto della «V Triennale» sia sfuggito il giusto modo di considerare simili avvenimenti. Specie quando li paragonano confusamente agli antichi perdendo di vista le dimensioni che regolano l'armonia della vita e dell'arte. *Prima dimensione il tempo che è misura alla meditazione e spazio per la tecnica.*

Con queste considerazioni non voglio giustificare le opere perchè realizzate in breve giro di giorni, ma voglio sottolineare la diversità di un'impresa che partecipa in sede contemplativa piuttosto dello spettacolo che dell'arte murale. Nè per questo si decade in un piano inferiore dell'arte ma si precisa, ancora una volta, il genere. Queste idee che vado comunicando, se valessero a eludere i superficiali paragoni con le opere degli antichi, sarebbero paghe di sè; ma sarà utile ricordare che l'artista si mette con diverso animo alle opere eterne e alle opere effimere. Chi lavora nello spazio breve di quaranta giorni nell'aura transitoria di una esposizione, quasi con la certezza che la sua opera sarà demolita dopo cento giornate, è portato a dare lo spettacolo della propria arte anzichè il monumento. Queste cose non saranno mai credibili per chi si ostina a valutare l'arte degli antichi e quella dei moderni con diversi pesi e varie misure, creando uno scisma che per quanto possa durare ostinato nei loro animi non potrà mai avvenire nei superiori cieli dello spirito.

Poco soffre lo spirito dei volgari dissidi come della cattiva mano degli amministratori. Simili argomenti riguardano la politica dell'arte e creano equivoci nella cronaca; ma non hanno fiato da turbare l'arte o da confondere la realtà dei fatti che è la storia. Ma è male che vi siano fazioni ove da anni si vagheggia la chimera di un fronte unico: le lotte intestine indeboliscono il nostro organismo così che poi non stupisce il continuo prevalere dei mediocri e dei vili. I quali operando in concordia sotto i propiziatori segni del senso comune giungono a grande potenza e impongono il morso al cavallo simbolo della pazzia.

Ieri era la volta della architettura, oggi della pittura, e la lunga lotta e le polemiche che i nostri più vicini hanno condotto e conducono nell'ansia di ritornare a una verità architettonica, ci hanno ammaestrato che, prevalendo i mediocri, la mano che preme per un anno senza sosta lascia una vaga impronta sulla sabbia e l'incendio della gioventù è soffocato e l'impulso dei muscoli facilmente si fiacca.

Ma noi siamo educati alla scuola dell'ottimismo e non ci perderemo d'animo. Il volgere naturale delle stagioni sgombrerà il campo dagli odierni pontefici e le feluche saranno rinnovate. Quando verrà su la gente, per la quale Giolitti sarà preistoria e non ricordo di giovinezza, il popolo avrà una grande arte, e le nostre speranze saranno coronate se oggi prevedono un'aristocrazia dello spirito. A quei tempi il gridio delle cicale d'oggi non sarà ricordato ma i nostri giorni migliori saranno nella storia e quelli che verranno sapranno valutare l'audacia di un tempo che ha chiamato a raccolta i pittori e li ha ricondotti alla sovrana e operaia fatica delle pareti.

Ma sarà un gran male se ci fermeremo al primo atto della nostra vicenda e turbati dai paradossi e dallo scetticismo degli spettatori non troveremo la forza per mutare l'ordine attuale delle cose in pittura. Tale forza è spiritualmente nelle nostre mani, politicamente nelle mani dello Stato; per questo, nonostante l'assolutismo della nostra fede in Roma, noi non sappiamo se si debba sperare o disperare. Perchè l'ansia che ha il nostro Governo per le cose dell'arte è universalmente conosciuta e ai nostri amministratori non vengono a mancare i mezzi per dare un poderoso impulso all'arte, ma per le idee confuse dei preposti o per le sopravissute larve del passato i mezzi sono dispersi tra quelli che non contano, così che quando capita di vedere imposta a Roma la giusta laurea a un grande scultore italiano o coronate in parte le fatiche di un grande nostro pittore, noi rimaniamo stupiti dalla stranezza del fatto. Tanto sono vere queste considerazioni che agli onori dell'Accademia pervengono i professori scolastici e non i maestri della pittura italiana. Così si formano due anelli concentrici: quello della pittura ufficiale, che chiude in sè i politicanti e gli spostati, quello periferico della pittura reale che cerchia gli uomini fatti per il tempo e corazzati contro le delusioni.

Ora, riprendendo il filo del mio discorso, penso che l'aspirazione dei pittori odierni alla pittura murale s'identifica nell'ansia comune di vivere una vita operosa, anzi operaia. Nessuna stanchezza è migliore della stanchezza fisica che lasciano le impalcature, e il cantiere popolato di manovali è altra cosa dall'intimo studio. Dopo le vicende delle pitture murali alla «Triennale» molti dovrebbero avere aperto gli occhi e molti avranno visto che i maestri erano pronti e noi giovani abbiamo fatto del nostro meglio per non essere indegni continuatori. Per noi giovani il tempo verrà, non ne dubito, ma quei rari maestri che sono maturi d'anni come d'esperienza dovrebbero essere tolti al dissidio delle esposizioni e a loro si dovrebbe dar modo, come in altri tempi si faceva, di lasciare di sè il monumento anzichè lo spettacolo. Perchè non si può dubitare che i Carrà e i De Chirico saprebbero mettere mano con più stile alle opere eterne che alle effimere. A questo dovrà preludere la prova della «V Triennale» se si vuole che l'avvenimento abbia un senso nella storia.

UFFICIO ....

Senso che è in funzione delle cose che accadranno, sulle quali possono tuttavia influire i contemporanei.

Tutto questo per la volontà di lasciare del tempo nostro sublimazioni durevoli e mettere al bando i gesti polemici e transitorii.

CORRADO CAGLI

«Quadrante» nelle pagine destinate alle lettere è e sarà di manica larga. Questa lettera di Cagli tuttavia ha bisogno di qualche appunto. Cagli è parte interessata nella prova dei muri alla Triennale, e si dà un giusto daffare per difendere il famoso esperimento da tante parti contrastato, e per giustificare l'operato suo e dei suoi compagni di lavoro. Ciò è umano, e «Quadrante» è felicissimo di dimostrare la sua posizione di imparzialità in un dibattito che si è aperto con la nota sui muri ai pittori, e che ora si trasferisce sul fatto dei muri della Triennale.

Ci sono correzioni da fare alla lettera di Cagli. Quel «dopo secoli» nelle prime righe è scherzoso, o presuntuoso. Dire che la Triennale ha ripresa una tradizione «dopo secoli» significa supporre una fortissima ignoranza in materia: per non andare tanto indietro al tempo del Guardi e del Tiepolo muri ai pittori voleva dire qualchecosa che il confuso esperimento milanese è ben lontano dallo sfiorare con un solo pennello. Dopo quei prodigiosi veneziani, sono venuti i neoclassici, e dopo i neoclassici certi frescanti il cui gusto potrà non essere il nostro, ma di cui bisogna riconoscere l'entusiasmo e la coscienza. Perciò a noi non ce la daranno mai a intendere che la Triennale abbia scoperto l'America chiamando un certo numero di pittori (alcuni buoni e altri, la maggior parte, scadenti) ad affrescare le pareti del palazzo. Il tentativo è buono, e nonostante tutti i suoi errori (mancanza di un criterio architetturale nel committente, incarichi affidati secondo la politica delle amicizie di gruppo e non secondo il valore degli artisti, scarsezza di tempo e pareti umide, mancanza dell'indicazione d'un tema ai pittori ognuno dei quali anarchicamente ha dipinto ciò che ha voluto, e quant'altro) merita di essere difeso allorquando certe cicale cicaleggiano, come precisamente abbiamo fatto noi su «Il Lavoro Fascista». Ma, a scontro avvenuto, è onesto riconoscere tra noi, e non certo per inaugurare nuove lotte intestine, che alla Triennale le cose avrebbero avuto ben altra piega di fronte all'opinione pubblica se si fossero condotte le faccende dei muri con più riguardo verso l'arte e verso la giustizia distributiva degli incarichi.

Cagli afferma che nelle guerre anche i morti sono vivi: ma se tra i soldati si immatricolano i morti prima di cominciare la guerra, è un non senso conteggiare tra i morti i già morti, e non parliamo poi di morti già morti definiti addirittura vivi. Il gesto della Triennale resta; noi lo consideriamo un gesto della nostra rinascita in pittura (purtroppo avulso dalla rinascita cardinale dell'architettura), ma ci auguriamo fermamente che in una prossima impresa gli imprenditori agiscano meno dilettantisticamente, e con più senso di responsabilità.

Ripetiamo: non siamo fautori delle lotte intestine, come non lo è l'amico Cagli, e come non lo sono tutti gli amici nostri; tuttavia siamo un tantino stufi di assistere a un monopolio delle grosse intraprese, a un continuo aggiudicarsi in famiglia tutta la polpa che capita a portata di naso. Noi abbiamo viva simpatia per il cosidetto gruppo del «900», alcuni di quel gruppo li consideriamo tra gli artisti anticipatori del nuovo clima così favorevole a una conclusione delle polemiche; non ci stancheremo mai di ristampare i meriti di quegli iniziatori; ma francamente avvertiamo che i monopoli artistici novecentisti cominciano a pregiudicare la buona causa per un'arte attuale in Italia, e prestano il fianco al facile fuoco di fila degli avversari. In queste settimane nell'arte di Sironi (per tanti versi rispettabile e degna di riguardo) si è identificata tutta l'arte moderna italiana, la quale è apparsa alle viste del pubblico, pessimista, sconclusa, ancor troppo esasperatamente polemica. In un momento come questo, in cui è arrivata l'ora di concludere, la reazione contro la Triennale condotta traverso la persona di Sironi è una battaglia perduta per tutti coloro che, chi più chi meno, combattono per l'affermazione di un stile coerente con il nostro tempo.

E' nel giusto Cagli quando afferma che noi siamo educati alla scuola dell'ottimismo. Siamo infatti ottimisti. Ottimisti a prova di cannone. Una grande arte verrà; ne siamo persuasissimi. Ma una grande arte si prepara anche con il leale dibattito delle idee. Forse, anche ascoltando qualche cicalata.

Le parole di fede di uno dei buoni frescanti della Triennale siano dunque accolte come un segno del costruttivo entusiasmo dei giovani; e questa nota sia considerata come una precisazione del nostro pensiero su alcuni concetti della lettera, concetti che non collimando con altri scritti di «Quadrante», avrebbero potuto generare confusione.

P. M. B.

Sulle sorti del teatro contemporaneo e sull'ora ormai giunta del teatro.

Cari amici,

Mi pare d'intendere che non siete troppo teneri delle sorti del teatro contemporaneo. Eppure io credo, per molti segni, giunta l'ora del teatro. Non è senza significato che proprio in questi tempi vadano rapidamente perdendo la tinta certi catechismi estetici i quali avevano irrigidito in legge quei concetti sull'intuizione che non altro dovevano essere, per essere legittimi, se non punti di vista, o meglio modesti e complementari strumenti d'analisi; avevano insomma dilatato in un vasto errore, quella che doveva essere una breve verità. Quei catechismi presentavano un piccolo inconveniente: sostanzialmente incapienti di fronte alla narrativa e il teatro non esistevano. Non esistevano, voglio dire, in quanto arte, dovendosi l'una e l'altro considerare al contrario grige praticità, nelle quali soltanto potevano galleggiare, rade intuizioni mediocremente pure: una notazione, una battuta, un aggettivo aereo, una pausa.

Inutile indagare se queste strane formule, diventate a poco a poco inerti opache schiaccianti abitudini mentali, siano state la causa o non piuttosto l'effetto di una innegabile incapacità della nostra letteratura giovane (di ieri) davanti alle forme d'arte antiframmentarie, architettuali. L'importante è che tutto questo ce lo siamo lasciato dietro le spalle. I più solidi tra i nostri scrittori si sono già accostati alla narrativa; vanno accostandosi al teatro. (Teatro: voglio dire — penso anche al cinema sonoro — una forma di arte totalitaria, a tre dimensioni, che ha per suoi mezzi parole, volti, movimenti, colori, suoni, vicende, creature, paesaggi: tutto).

Ogni scrittore rappresenta una strada, una strada che parte dall'io e va verso il mondo. Si comincia spesso con un preoccupato e talvolta compiaciuto vagheggiamento del proprio io e dei propri

casi personali, con la sensazione colta a volo, con la descrizione, col saggio. Queste sono le regioni in cui ci siamo lungamente aggirati. Ma a poco a poco si comincia a temere l'io come un cerchio chiuso di specchi ipnotizzanti, si tenta di uscirne. Si cominciano a vedere, di là da quel cerchio, volti, creature, vicende, passioni, contrasti. Si comincia a raccontare. Poi a poco a poco, dentro lo scrittore, questi personaggi, questi contrasti, prendono spessore, rilievo, tendono a staccarsi dal piano del racconto come figure che man mano si sollevino e si sradichino dal marmo di un altorilievo, cominciano a muoversi, a venir fuori, acquistano un'autonomia, quasi una prepotenza, parlano. Non c'è che da trascrivere quelle parole, sono battute.

Non credo affatto che tra la poesia il racconto il teatro (e magari il cinematografo) esistano quei duri cancelli che qualcuno trova comodo figurarsi. Ritengo che ci sia tra queste forme, se entriamo un po' nel cuore di esse, solo una differenza di maturazione, di concretezza, di distacco, una differenza quasi sempre a favore del teatro. Perchè vi sia un teatro, in sostanza, occorre che le emozioni e le visioni dello scrittore siano in lui così naturalmente possedute, così tranquillamente dominate, così solidificate, in conclusione, da poterle buttare, senza ammaccature, in un gioco ruvido e stupendamente grossolano. Occorre che siano tali da poterle mandare, senza trepidazioni, tra la polvere e l'urlio di un comizio — altro non è il teatro —. Occorre che ogni piccolo insignificante gesto del personaggio sulla scena abbia dietro di sè, bene di là dalle pareti di carta dipinta, uno sfondo invisibile ed enorme: esperienze, passioni, filosofie, climi, epoche, religioni: un mondo.

Questo mondo, intorno a noi, finalmente va disponendosi secondo un ordine, comincia ad esistere. Abbiamo la sensazione di essere finalmente usciti da un groviglio sordo e faticoso. Sentiamo che si è formato o si sta formando un clima; una cassa di risonanza nella quale ogni parola può dilatarsi, arriva lontano, è compresa, rimbalza arricchita di echi, consensi, e magari dissensi, che sono poi sempre collaborazioni. Credo che sia giunta l'ora del teatro: delicato e formidabile organismo, punto magnetico in cui le passioni e le idee, correnti sotterranee, si incontrano, si incrociano, diventano scintilla e luce.

UGO BETTI

CORSIVO N. 24

C'è una parola nel gergo della critica d'arte che par fatta apposta per dar luogo alle più pericolose confusioni: astratto.

Dove c'è fantasia, *il criticotto vede* l'astratto. *E ognuno si figuri che effetto produce codesta definizione nel cervello borghese. Perciò insistiamo per l'altro termine, che va bene, più logico, più «politico»:* fantasia.

O. B.

CORSIVO N. 25

Il mio articolo: Esperienza corporativa nella vita di fabbrica, *uscito nel n.* 1 *di «Quadrante», è stato anche riprodotto dal «Lavoro Fascista», con un commento introduttivo.*

A scanso di possibili equivoci, anche se la mia posizione professionale mi mette in grado di interloquire con una certa conoscenza di causa su simili argomenti, tengo a dichiarare innanzi tutto che le opinioni da me manifestate sono strettamente personali, e non debbono essere prese quale espressione, diretta o indiretta, totale o parziale, delle vedute di particolari gruppi sindacali.

Venendo all'appunto di scarsa aderenza alla realtà fattomi dal «Lavoro Fascista» a proposito di qualche mia affermazione favorevole ai datori di lavoro, ammetto che la mia esperienza, pur essendo abbastanza lunga nel tempo, non è vasta, e perciò, da un punto di vista puramente statistico, non si presterebbe a generalizzazioni. La stessa obiezione però mi potrebbe essere fatta da altri per quanto dico a difesa ed elogio dei lavoratori e dei loro rappresentanti, e allora ci sarebbe da concludere che bisogna prendere con beneficio d'inventario tutto quello che ogni giorno si dice della collaborazione di classe in Italia, e che mi ha indotto a generalizzare.

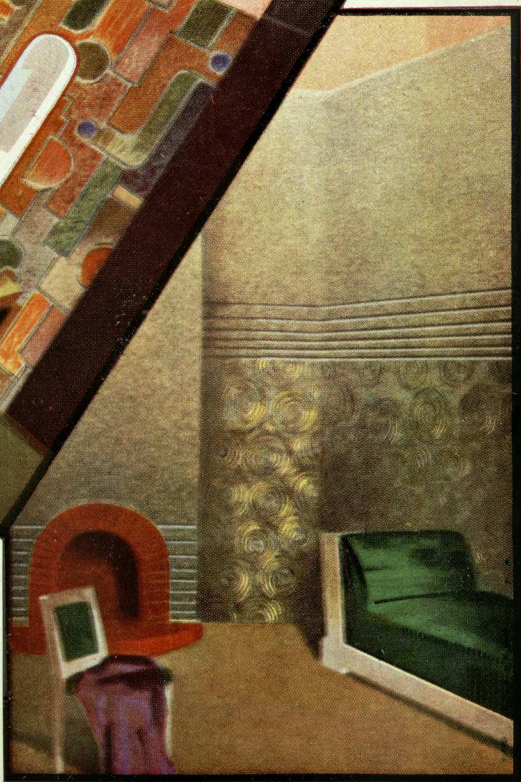
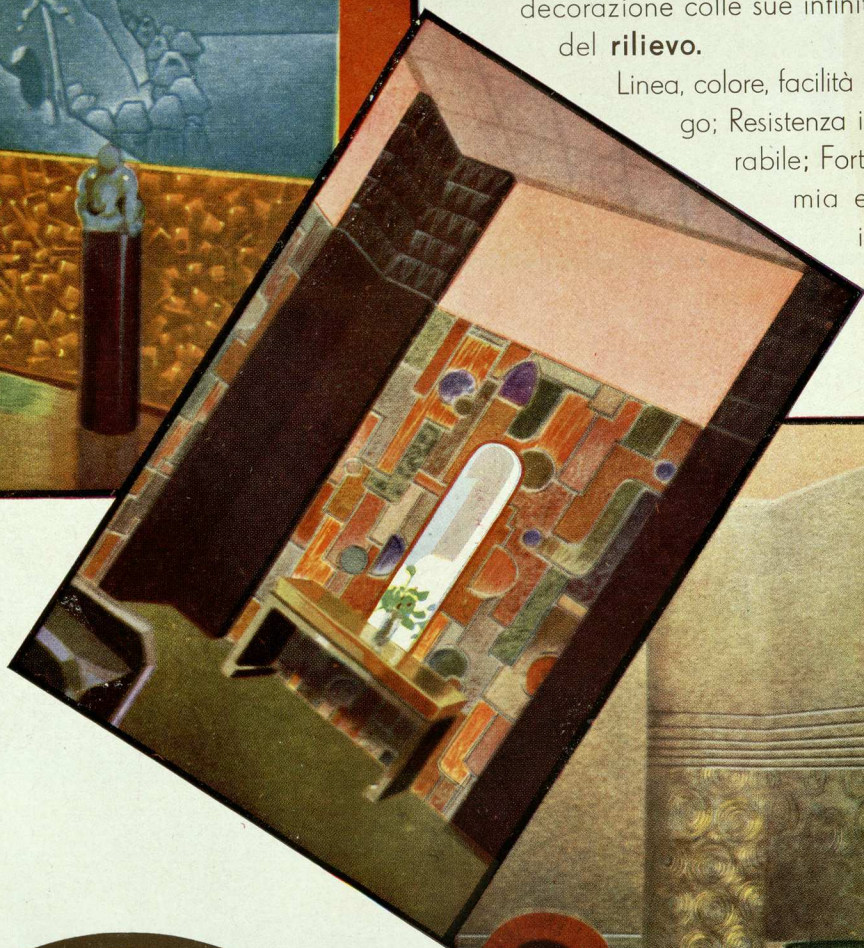
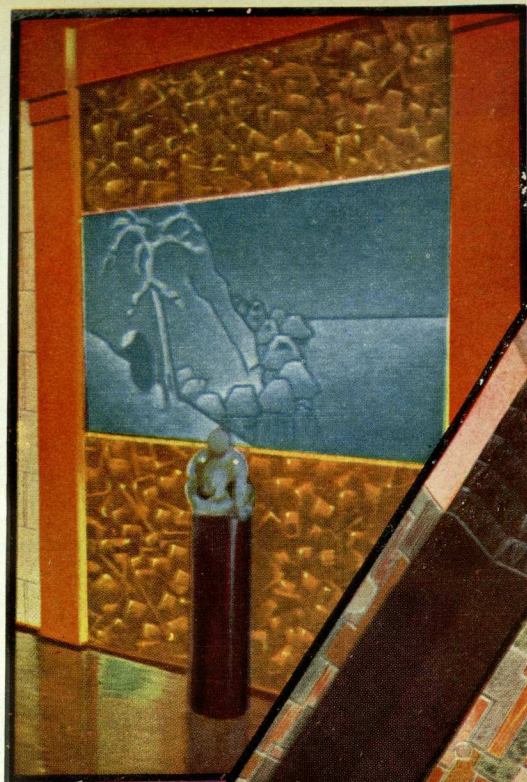
Con la mia testimonianza ho voluto significare che la collaborazione di cui tanto si parla è una realtà che avrà stentato a formarsi, ma che ora c'è ed è in cammino; e con quella parte del mio articolo che ha l'aria di una predica ho voluto indicare qual'è, a mio avviso, la via di un suo rigoglioso sviluppo.

BERNARDO GIOVENALE

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI
DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE 1900

INTONACO ORIGINALE TERRANOVA
PER FACCIATE E INTERNI
TERRANOVA MILANO
ALLA V TRIENNALE DI MILANO È STATO APPLICATO NELLE SEGUENTI COSTRUZIONI:
Elementi di Case Popolari, Casa sul Golfo, Scuola d'Arte, Casa del Dopolavorista, Scuola 1933, Villa di Campagna, Casa Coloniale, 2 Ville delle 5, Casa per Vacanza, Sala d'Estate, Arte Sacra (Chiesa), Villetta economica, ecc.
OLTRE AI TRE PORTALI MONUMENTALI E AL SALONE DEL PALAZZO DELL'ARTE (ARCH. MUZIO)
IN TOTALE OLTRE 9500 MQ. PER LA MAGGIOR PARTE SPRUZZATO A MACCHINA
S. A. ITALIANA INTONACI "TERRANOVA"
DIR. GEN. A. SIRONI
VIA PASQUIROLO, 10
TELEFONO 82-783
MILANO

ecco una nuova possibilità, che la "SILEXINE" Vi offre, nel campo della decorazione colle sue infinite risorse del **rilievo.**

Linea, colore, facilità di impiego; Resistenza incomparabile; Forte economia e risultati inimitabili.

RIVESTIMENTO
PLASTICO
PERFETTO

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA

TELEFONO 25-806

STABILIMENTI L. VAN MALDEREN S. A. I. - VIA MAURO MACCHI, 49 - MILANO
AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA
TELEFONO 25-806

MILAN TRIENNIAL

MAY 10TH · SEPTEMBER 30TH

INTERNATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE AND INDUSTRIAL MODERN ARTS AND OF MODERN ARCHITECTURE

ALL ART INDUSTRIES OF THE WORLD ALL MODERN ARCHITECTS

50 %
RAILWAY REDUCTIONS